ЖУРНАЛ

Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

За Пролетарское





5

ПОБЕДА СОЦИАЛИЗМА В НАШЕЙ СТРАНЕ ОБЕСПЕЧЕНА

ФУНДАМЕНТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭКОНОМИКИ ЗАВЕРШЕН

„РЕАЛЬНОСТЬ НАШЕГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПЛАНА — ЭТО МИЛЛИОНЫ ТРУДЯЩИХСЯ ТВОРЯЩИХ НОВУЮ ЖИЗНЬ"
И. СТАЛИН

КЛУЦИС

ОГИЗ—ИЗОГИЗ
МОСКВА—1932

За пролетарское искусство

ЖУРНАЛ
Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

МАРТ

№ 5

СОДЕРЖАНИЕ

Адрес редакции:
Цветной бульвар, 25.

ОБЩЕМОСКОВСКИЙ СЛЕТ ХУДОЖНИКОВ

Более 1000 художников-профессионалов и рабочих-ударников присутствовали на общемосковском слете художников, состоявшемся 13 февраля.

Председатель ЦК Рабис тов. Боярский выступил с докладом об итогах XVII Партконференции и о задачах изофронта. В прениях приняли участие тт. Осипов (РАПХ), Вязьменский (Федерация об'единений советских художников), Перельман (АХР), Бела-Уиц (МБРХ) художники Штеренберг, Кацман, Лучишкин и др.

Слет послал приветствия ЦК ВКП(б) и вождю партии и рабочего класса тов. Сталину.

По докладу тов. Боярского слетом единогласно принята резолюция, в которой художники Москвы полностью одобряют принятые XVII партконференцией исторические постановления, подводящие итоги решающим победам развернутого социалистического наступления первой пятилетки и намечающие грандиозные перспективы построения социалистического общества. Под большевистским руководством ленинского Центрального Комитета ВКП(б), во главе с т. Сталиным, партия возглавляет миллионы трудящихся в борьбе за социализм.

Московские художники объявляют себя мобилизованными на выполнение задач, поставленных XVII конференцией ВКП(б), на завершение пятилетки в 1932 г., на борьбу за вторую пятилетку строительства социализма.

Изоискусство, — говорится далее в резолюции, — достойное оружие пролетариата в классовой борьбе и социалистическом строительстве, должно быть направлено на выполнение решений XVII партконференции.

Ответственные задачи, стоящие перед изоискусством в 1932 г., требуют решительного поворота лицом к творчеству.

Слет предложил ЦК Рабис, Мособлрабис и Федерации художников основное внимание направить на развертывание творческой работы художников, на овладение марксистско-ленинской теорией.

В связи с исполняющейся в марте годовщиной постановления ЦК ВКП(б) о картино-плакатной агитации, слет поручил ЦК Рабис, Мособлрабис и Федерации, при активном участии Комакадемии:

Организовать проверку и самопроверку работы издательств и художников, обеспечить выполнение этой важнейшей директивы партии изофронта в целом.

Проработать ряд мероприятий по непосредственному привлечению к закреплению художников в промышленности, производящей предметы быта (текстиль, мебель, фарфор, керамика, арматура и пр.), проверив постановку художественного образования в отраслевых вузах.

Изучить, при непосредственном участии Комакадемии и Общества оформления книги, состояние художественного оформления книги.

Обеспечить непосредственное участие художников в художественном оформлении строящихся новых общественных зданий и планировке городов и парков, особое внимание уделив строительству Дворца Советов.

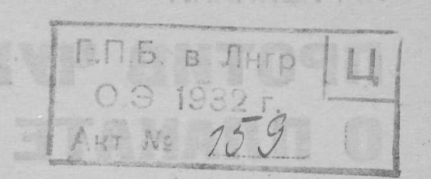
Обеспечить широкое развертывание художественных выставок в Москве и в крупнейших центрах и новостройках.

Уделить особое внимание и поддержку массовому рабочему самодеятельному искусству (Изорам, художкоры, изокружки), обеспечив бесперебойную работу рабочего изоуниверситета.

Наметить в ближайшее же время конкретные мероприятия, которые бы обеспечили выполнение решений съезда союза Рабис о расширении сети художественных учебных заведений, открытии художественного вуза в Москве в 1932 г. и решительном качественном улучшении преподавания.

В связи с приближающимся празднованием 1 мая, слет поручил организовать при Моссовете постоянный художественно-политический и хозяйственный центр, в задачи которого входила бы организация всего художественного оформления Москвы и плановое привлечение художников.

НА ПОРОГЕ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ



XVII конференция ВКП(б) подвела итоги решающим победам развернутого социалистического наступления первой пятилетки, завершаемой в 1932 г., дала директивы по второй пятилетке построения социалистического общества. Исторический вопрос, поставленный Лениным, «кто кого» решен окончательно и бесповоротно в сторону социализма в промышленности и в сельском хозяйстве на основе осуществления четкой ленинской политики, в непримиримой борьбе с классовым врагом и с оппортунистами всех мастей и оттенков. Под большевистским руководством ленинского ЦК ВКП(б), во главе с т. Сталиным, партия возглавляет миллионы трудящихся в борьбе за социализм.

«Основной политической задачей второй пятилетки является окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовое различие и эксплоатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества». (Из резолюции XVII партконференции). Эта историческая задача будет решена «лишь в борьбе с остатками капитализма, давая беспощадный отпор сопротивлению гибнущих капиталистических элементов, преодолевая буржуазные и мелкобуржуазные предрассудки среди трудящихся и ведя настойчивую работу по социалистическому их перевоспитанию».

Ответственнейшие задачи поставлены перед искусством во второй пятилетке. Изоискусство должно стать действенным оружием пролетариата в его борьбе за построение бесклассового общества, могучим средством коммунистического воспитания. Буржуазные и мелкобуржуазные предрассудки в сознании трудящихся, привитые всей предшествующей эпохой господства частной собственности, являются упорно сопротивляющимся пережитком капитализма. Разоблачая классовую природу буржуазного общества, содействуя ликвидации его паразитических остатков в СССР, вскрывая чуждые классовые корни мелкобуржуазных предрассудков, старого отношения к труду, раскрывая классовую направленность пролетариата, усиливая его революционный энтузиазм в жестокой борьбе за построение социалистического бесклассового общества, изоискусство должно организовать волю миллионных масс трудящихся к победе социализма.

...«Развитие общественной жизни трудящихся, самообразование, физкультура, приобщение масс к искусству требуют расширения сети клубов, дворцов труда, залов для зрелищ и докладов, стадионов, спортивных площадок»... (Из доклада т. Куйбышева на XVII партконференции). Социалистические города, строящиеся вокруг воздвигаемых гигантов индустрии, являются новыми очагами пролетарской культуры. Общественные центры сосредоточения искусства, объекты художественного оформления по количеству и по объему предъявляемых к изоискусству требований колоссально увеличиваются. Знаменателен тот факт, что из первого чугуна первой домны Магнитостроя отлиты барельефы Ленина и Сталина.

Новое жилищное строительство укрепляет базу социалистического преобразования быта. Рабочий-ударник требует такого оформления своего быта, которое соответствовало бы его роли активного строителя социалистического общества. Изоискусство должно удовлетворить художественные запросы в быту и, проникая в быт, колоссально увеличить масштабы своего воздействия. Художественное оформление новых объектов, художественное оформление быта потребуют от изоискусства тысяч полноценных полотен, скульптур, художественно решенных предметов быта, текстиля, мебели, арматуры, изооформления массовых празднеств и политических кампаний, художественно оформленных книг и т. п.

Архитектуре предъявляется требоеанив — создать новые формы рабочего жилища и дать образцы пролетарского стиля на этом участке строительства.

Особое значение имеет политический плакат — действенное оружие массовой агитации.

В противоположность зашедшего в идейный тупик искусству загнивающего капитализма искусство СССР решает грандиозные задачи — показ героической борьбы и победы пролетариата, активное участие в социалистическом перевоспитании трудящихся масс, укрепление обороны СССР — социалистического отечества международного пролетариата. Задачи социалистического перевоспитания трудящихся могут быть решены в том случае, когда идейное содержание изоискусства, активно участвующего в борьбе за социализм, будет на уровне этих исторических классовых задач пролетариата. Перед каждым художником — участником социалистического строительства, перед пролетарским художником в первую очередь, во всей полноте ставится вопрос о глубоком овладении марксистско-ленинским мировоззрением. Борьба за партийность искусства — основная политическая задача РАПХ.

Идейная непримиримость, борьба за чистоту марксистско-ленинской теории, разоблачение классово-чуждых влияний, правого и «левого» оппортунизма в вопросах изоискусства, борьба за овладение диалектическим методом в творчестве, широкое вовлечение в РАПХ рабочих-художников, упорная работа над овладением художественным мастерством, широкий разворот творческого соревнования, борьба с буржуазным искусством и приспособленчеством, практическая помощь и внимание творческому перевооружению художника-попутчика — таковы узловые вопросы работы РАПХ — одного из отрядов пролетариата на фронте культуры и искусства.

Требования, предъявляемые к изоискусству второй пятилеткой, должны найти свое отражение во всей системе подготовки художественных кадров. Существующая сеть учебных заведений, постановка учебной работы не могут удовлетворить возрастающий с каждым годом количественный и качественный спрос на художественные силы. В вопросе подготовки художественных кадров необходим решительный перелом.

Только в борьбе за завершение первой пятилетки в 1932 г., в борьбе за вторую пятилетку изоискусство как участок общего фронта культуры будет способно дать магнитострои искусства, создать пролетарское искусство.

П. РЯБИНКИН

ПРОТИВ ЧУЖДЫХ ТЕОРИЙ О ПЛАКАТЕ

Мартовское постановление ЦК ВКП(б) о картинно-плакатной продукции со всей большевистской резкостью поставило вопрос о идеологическом качестве плаката как мощной формы политического воздействия. Со времени постановления ЦК партии прошло уже 11 месяцев, и партия вправе ожидать резкого улучшения картинно-плакатной агитации. Но, несмотря на некоторые достижения в области качества плаката и несмотря на частичный перелом в сторону улучшения форм и методов творческой работы с художниками, решающего перелома качества плакатной продукции мы еще не видим. Плакатная продукция в большей своей массе еще не впитала политического опыта активных форм и методов большевистской партийной агитации и пропаганды, еще не отвечает значительно выросшим политическим требованиям, предъявляемым к плакату в условиях напряженной классовой борьбы, ударных темпов четвертого года пятилетки.

В этом вина не только наших художников, но и теоретиков-искусствоведов, дававших неправильные, а подчас и вредные установки в области методологии плаката.

Говоря о методологии пролетарского плаката, мы должны в первую очередь поставить вопрос о марксистско-ленинской теории, ибо всякий знает, что всякая методология и всякий творческий метод возникает на принципиальной теоретической платформе.

Что мы имеем в области теории плаката? Почти ничего.

В качестве важнейшей проблемы перед Комакадемией, искусствоведами и всеми работниками изофронта стоит проблема обоснования теории пролетарского плаката и марксистско-ленинской критики.

В процессе классовой теоретической борьбы за создание теории пролетарского плаката нам нужно до основания разрушить всю гнилую буржуазную систему плаката, всю реакционную методологию капиталистической рекламы. Одновременно с этим нужно беспощадно бичевать всякое проявление гнилого либерализма по отношению к буржуазной контрабанде на плакатном фронте.

Теория плаката Вячеслава Полонского, наиболее популярная и пользующаяся признанием среди многочисленной части художников, представляет собой ярко выраженную теорию буржуазного плаката. Вот как обосновывает Полонский теорию советского плаката: «Плакат—дитя современного города с кипучей жизнью, с телефоном и радио, кинотеатрами, авионами и поездами—экспресс. Он порожден конкуренцией, борьбой за существование, бешеной гонкой за торопливым прохожим. На городских перекрестках, где крик моторов, звон трамвая, людская речь и гудение телефонных проводов слились в симфонию движения, где сразу в разные стороны льются люди, лошади и машины—нет времени ни стоять, ни зевать. На этот водоворот и рассчитан плакат...».

...«Он кричит с забора, со стены, с витрины, он нагло прыгает прохожему в зрачки. Хочет прохожий того или не хочет, занят он или нет, спешит или убивает время—плакат замечен, обратил на себя внимание. Прежде всего яркостью красок и необычайностью композиции...»

Все эти высказывания Полонского о урбанистической теории плаката целиком списаны у весьма посредственных западно-европейских плакатоведов, ибо наиболее умные и последовательные теоретики рекламного плаката уже давно преодолели списанные зады Полонского.

Полонский утверждает, что в советском плакате прежде всего важны яркость красок, необычайность композиции и оригинальность. Ясно, что это не имеет ничего общего с теорией политического, партийного плаката. Ясно, что основным критерием политического плаката является не формальная оригинальность и не необычайность композиции, а прежде всего его большевистская идейность, политическая насыщенность. Полонский пытается навязать нам некую теорию конкуренции плаката. Он заявляет, что плакат не должен быть похож на своих предшественников, он всегда должен быть нов и оригинален.

Эта теория конкуренции целиком и полностью заимствована Полонским от капиталистической рекламы как средства товарной конкуренции. Нетрудно понять, что в условиях советской действительности политические проблемы не могут конкурировать между собой. Разве можно например, проблему животноводства противопоставить проблеме ликвидации неграмотности?

Нужно отдать дань мужеству и смелости Полонского. Он логически низвел свою теорию до анекдота. Вот теоретическое завершение его плакатной формы:

«Первая цель достигнута. Внимание привлечено. Но это не значит, что прохожий подойдет к плакату, чтобы его рассмотреть. Это слишком долго. Это для деревни. В первое же мгновение пару—другую седунд зритель должен усвоить все, что плакат должен сказать».

В связи с этим Полонский утверждает, что текст в плакате является лишним и принудительным ассортиментом, ибо, конечно, в одну—пару секунд вряд ли можно прочитать любой политический лозунг.

Можно ли эти анекдотические установки положить в основание марксистско-ленинской теории политического плаката? Безусловно, нет! Писания Полонского являются диаметрально-противоположными теории пролетарского плаката.

Любопытно отметить еще одно откровенно-идеалистическое истолкование причины слабого качества советского плаката. Он заявляет, что «причины малого совершенства революционного плаката лежат не только в том, что первоклассные наши живописцы предпочитали отдаваться мечтам о прошлом, чем служить кистью революции. Лансере и Билибин, пожелавшие служить кистью контрреволюции, плаката создать не сумели. Дело не в этом. Огромная страна с необозримыми равнинами, с малой сетью железных дорог, с небыстрым темпом жизни, откуда она могла воспитать художников с той нервной стремительностью психологии, которой требует плакат?».

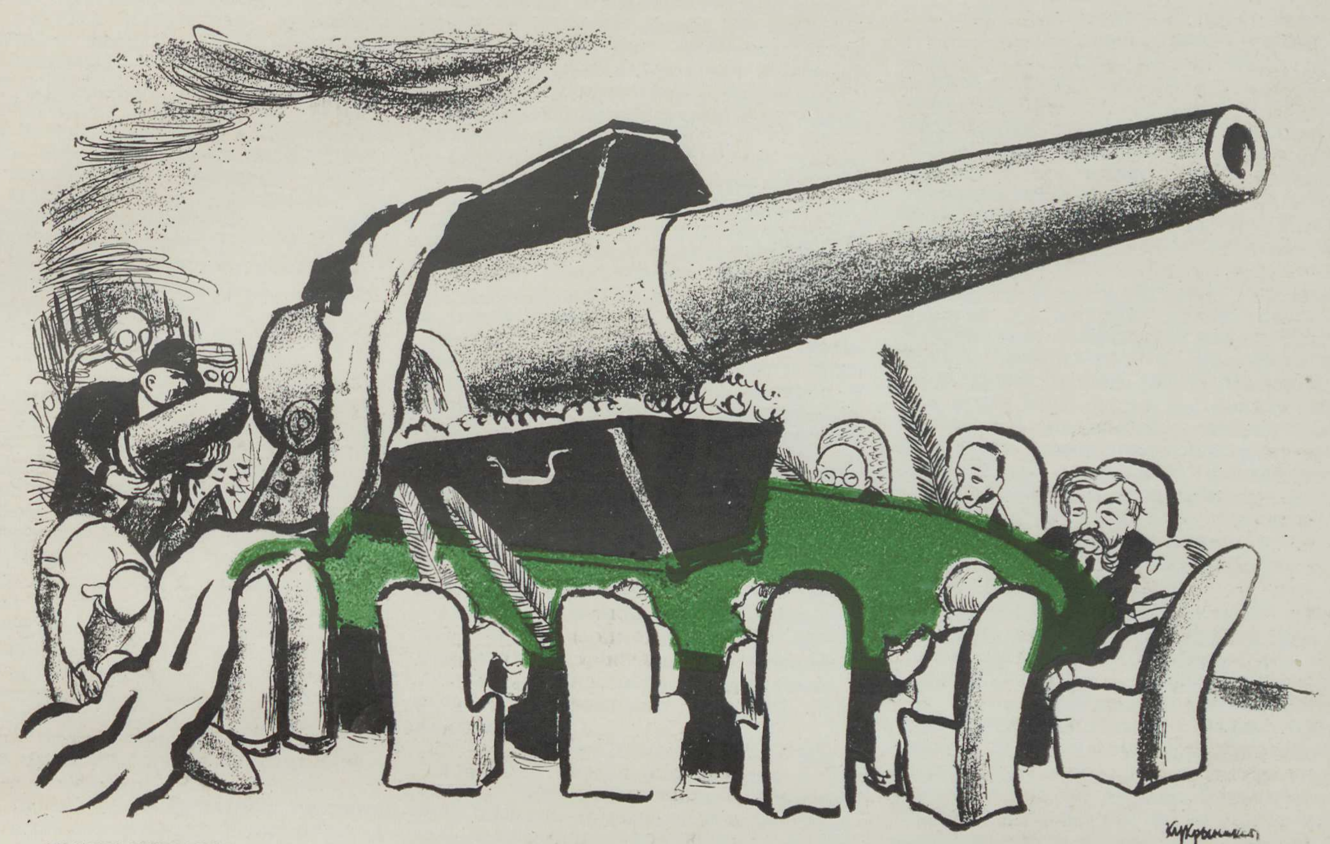
По Полонскому выходит, что наши плакатисты не могли создать хорошего плаката из-за небыстрого темпа жизни, отсутствия железных дорог и оттого, что они не обладали нервной стремительностью психологии. Этот тезис с исчерпывающей ясностью вскрывает антимарксистское лицо нашего плакатного искусствоведа. Мы должны подвергнуть жестокой критике всю реакционную концепцию капиталистической рекламы Полонского, показать классовые корни этого учения, раскрыть на конкретных примерах взаимодействие этой буржуазной теории с конкретной плакатной продукцией.

Вся система обоснования плакатной формы Тугенхольда, так же как и у Полонского, берет свои методологические истоки от буржуазных теорий плаката. Хотя Тугенхольд, уже отталкиваясь от вульгарных, субъективистских тезисов Полонского, делает значительный шаг вперед в развитии плакатной теории. Но, преодолев некоторые застарелые каноны буржуазного плаката, Тугенхольд в основном сохранил концепцию рекламы, методологически завершив труды Полонского.

В главе о формально-эстетических основах плаката Тугенхольд пишет, что «неожиданность и необычайность впечатления, поражающего зрителя, и есть одно из основных успехов плаката». Тугенхольд полностью разделяет вреднейшие «научные» изыскания буржуазного искусствоведа А. Лаас, который утверждает, что «если зритель одновременно прочитывает текст и воспринимает рисунок, последний теряет для него интерес неожиданности, он слишком быстро расшифровывается и поэтому охлаждает любопытство зрителя».

Реакционным тезисом теории Тугенхольда является и его подчеркивание эстетического качества плакатной формы. Плакат в понимании Тугенхольда является самодовлеющим художественным произведением в самом себе как фактор поднятия художественного вкуса широких масс.

Все эти формально эстетические элементы, которые, по мнению Тугенхольда, обусловливают характер советского плаката, не только не имеют ничего общего с советским политическим плакатом, но являются его антиподом. Выдвигать в качестве основного требования партийного плаката неожиданность и необычайность



КУКРЫНИКСЫ

„ЛИГА НАЦИЙ ХОРОНИТ ВООРУЖЕНИЯ“
(Политическая каррикатура)

впечатлений, выпячивая эстетические компоненты плаката,—это значит скатиться к формализму, политическому выхолащиванию плаката.

Наряду с беспощадным разоблачением теории буржуазной рекламы перед нами стоит задача разбить теоретические предпосылки плакатного эстетизма. Это особенно важно потому, что солидное количество плакатной продукции несет на себе ясные следы формализма, слащавой стилизации и декоративности, снижающие или разрушающие политическое воздействие плаката. Художнику нужно дать понять, что политический плакат должен вызывать в массовом зрителе не художественное созерцание, не эстетические ассоциации, а четкое политическое представление идеи плаката. Плакат по своим социальным функциям не может стать самодовлеющим художественным произведением в самом себе, но он должен приобщаться к художественным видам и формам партийной агитации и пропаганды. Умные и трезвые теоретики буржуазной рекламы опередили наших Тугенхольдов и уже давно развенчали идею самодовлеющей плакатной эстетики. Известнейший буржуазный теоретик-плакатовед Мюнстенберг, не в пример некоторым нашим искусствоведам, жадно цепляющимся за эстетизм и красивость плакатной формы, утверждает весьма трезвые взгляды на художественные пределы плаката. Он заявляет, что «кто хочет служить экономическим интересам, тот должен подчинить этой задаче каждый штрих и каждую форму, чтобы объявление и изображение привело к практическому решению, к действию»...

И дальше: «Объявление должно быть приятно, изящно, гармонично и притягательно, но не должно быть действительно красиво, если оно хочет выполнить в широком масштабе свою задачу. Художественные интересы не только не должны быть решающими, но даже не должны равняться с коммерческими, а подчиняться им».

В этой цитате, хотя она и написана буржуазным теоретиком, хотя она выражает тезисы чуждой нам рекламной теории, есть рациональное зерно. Когда сопоставишь отдельные выступления буржуазных плакатоведов и наших неудачных теоретиков, невольно вспоминаешь фразу о том, что умный идеалист гораздо полезнее глупого материалиста.

Борьбу с буржуазными тенденциями в области плаката нам необходимо развернуть по всему фронту так, чтобы в орбиту нашей критики попали не только Полонский, Тугенхольд и Тарабукин — основатели буржуазной теории плаката, — но и все теоретические выступления остальных теоретиков плаката, в той или иной форме извращающих классовые функции политического плаката. Наряду с разоблачением Полонского и Тугенхольда нам нужно подвергнуть большевистской критике путаное формалистическое положение о плакатной форме Моора, о фотомонтаже Клуциса, явно вульгарные тезисы Зивельчинской, Федорова-Давыдова, Масленникова и последователей Полонского, Охотинского и др. Моор в статье, напечатанной в одном из номеров журнала «Бригада художников», пытаясь определить сущность плакатной формы, запутался в своих же собственных формалистических рассуждениях и наделал массу теоретических ошибок. Он заявляет, что «наиболе полное определение плаката, плакатной формы будет такая, наиболее целеустремлена, (?) массовая, тематическая (?) и предельно лаконическая форма, имеющая целью организовать эмоцию (?) масс как волю к действию по велению класса, (?) переданную через фоновое единство, (?) тематичность цвета, цветовой лаконизм, графичность исполнения, сделанную с учетом материалов полиграфии, напечатанную на бумаге».

Совершенно очевидно, что подобное абстрактно-формалистическое и заумное определение ни в какой степени не отвечает классовому содержанию нашего пролетарского плаката.

Дальше Моор пишет, что «проблема разрушения тематического цвета, с одной стороны, и создание триединства, с другой сторны,—вот величайшая проблема современного плаката. Второй важнейший вопрос в плакате—это цвет и тематичность цвета в особенности. Тематичность цвета — это вторая проблема».

Обходя вопрос о логической путанице этой цитаты, нельзя не подвергнуть критике эти субъективные формальные изыскания «величайших проблем», которые, по нашему убеждению, никогда не будут величайшими и определяющими методологию пролетарского плаката. Далее автор утверждает совершенно безграмотное положение, что якобы «натурализм и символизм исключают реализм, они нереальны» (?).

В чем вредность этой статьи? Вредность этой статьи заключается в путаном, формалистическом определении плаката, в насаждении абстрактной и вульгарной методологии плаката, в механистическом понимании зависимости формы и содержания, в метафизическом истолковании развития стилей.

В области фотомонтажного плаката мы имеем также чрезвычайно неудачное (мягко выражаясь) выступление Клуциса, который уже отмежевался от многих своих теоретических предпосылок, но не до конца [1]), и эта теория еще не разоблачена и имеет хождение среди фотомонтажистов. Ошибки т. Клуциса заключаются в том, что он фотомантаж понимает не как одну из форм и видов политического плаката, а как особый, новейший метод изобразительного искусства, причем этот метод он считает высшим, непревзойденным, связанным с развитием индустриальной культуры. «Левые» ошибки Клуциса заключаются еще и в выпячивании фотомонтажа как передового «ведущего метода» изобразительного искусства, в противопоставлении фотомонтажа изобразительным формам как исторически отсталым, в неверном технологическом подходе в определении сущности фотомонтажного плаката. Все эти утверждения являются свидетельством и прямым результатом проявления реакционной платформы «Октября».

Не менее наглядным образцом вульгаризации и опошления теории и методологии политического плаката являются недавние теоретические упражнения Зивельчинской в статье, помещенной в «Новом мире» (№ 9) «Плакат и его роль в социалистическом строительстве».

Статья Зивельчинской представляет собой безграмотный компиляционный винегрет из цитат, весьма нескладно приправленный пышными, велеречивыми фразами об энтузиазме, многомиллионных массах и о социалистическом строительстве. Эта статья свидетельствует о примитивном, метафизическом понимании теории плаката и обнажает невежество автора в тех вопросах, которые он пытался поставить и разрешить.

Если освободить писание Зивельчинской от тяжелого груза общих, абстрактных, а потому и бесполезных фраз о роли плаката в социалистическом строительстве, то в беспомощном итоге этой статьи мы увидим ограниченное количество престарелых плакатных истин, известных тому назад добрых полвека и изложенных буржуазными плакатоведами в форме более грамотной, а по смыслу более убедительно. Зивельчинская с независимым видом оригинального исследователя сообщает, что:

«Рисунок (в плакате) должен быть отчетлив, при этом необходимо избегать штампа. Плакат должен быть исполнен небольшим количеством красок, но подбор красок должен быть тщательно продуман. Политически важный и актуальный плакат должен быть непременно художественно исполнен. Текст не должен быть многословен и расплывчат, но краток и лаконичен. Образ и текст в плакате должны быть между собой органически связаны не только идейно, но композиционно и технически. Плакат не может быть беспредметным, (?), так как только предметный образ может иметь подлинную политическую активность».

Весь этот скучный набор истасканных и к тому же безграмотных формальных положений для плаката «вообще» Зивельчинская навязывает нам в качестве методологических предпосылок партийного, политического плаката. Само собой разумеется, что подобная универсальная «методология», вполне пригодная для плаката и буржуазного и реакционного, и фашистского, «методология» гармонического обслуживания всех классов и классовых группировок ничего общего с методологией пролетарского плаката не имеет.

Любопытно отметить непоследовательность Зивельчинской. В своих тезисах о специфических особенностях плакатной формы опять таки «вообще». Зивельчинская пишет, что форма плаката и тексты должны быть лаконичны и нельзя в одном плакате разрешить одновременно несколько тем. Вслед за этим она сообщает, что плакат не должен ограничиваться одним голым лозунгом, например: «Иди, товарищ, к нам в колхоз» и поучает о необходимости в этой теме показать образно: 1. Превосходство коллективного хозяйства над единоличниками. 2. Рост посевной площади при коллективной обработке. 3. Рост доходов колхозников. 4. Рост механизации труда колхозников по сравнению с единоличниками. 5. Показать, не впадая в

---

[1]) В выправленной стенограмме доклада Клуциса, прочитанного им в Комакадемии и опубликованной в 9 и 10 номерах журнала «Литература и искусство», мы видим, хотя уже в более смягченной форме, повторение тех же «левых» ошибок, которые им были допущены в ст. сборника «Изофронт».



Е. Кацман **Ударники**

делячество, огромные социальные перспективы колхозов.

Где логика в этом писании, где начинается и где кончается понятие Зивельчинской о плакатной лаконичности?

Отталкиваясь от абстрактной, внеклассовой методологии плаката и пышных фраз о его роли, Зивельчинская переходит к непосредственным задачам художников и в качестве этих задач выдвигает три условия, которые, по мнению автора, могут создать подлинный пролетарский плакат. Согласно автору, эти три условия заключаются в нижеследующем: 1. Художник-плакатист должен быть политически грамотным. 2. Художники-плакатисты не должны противопоставлять политической мысли художественное достоинство плаката. 3. Плакат не должен ограничиваться голым лозунгом.

На этом все скудные рецепты Зивельчинской для изготовления пролетарского плаката заканчиваются. Это опошление и упрощенчество огромных политических и творческих задач художников-плакатистов может быть объяснено тремя причинами: или Зивельчинская совершенно не знакома с плакатом, или же в результате барского отношения к плакату, наблюдаемого среди многих наших искусствоведов, она просто смазывает и принижает проблему пролетарского плаката, или же ее произведение является халтурой.

Необходимость развернутой и последовательной критики этих высказываний вызывается тем, что эти выступления дезориентируют художников в условиях напряженной классовой борьбы четвертого, завершающего года пятилетки, когда к плакату мы предъявляем особо принципиальные политические требования.

Все эти факты и примеры проникновения на теоретический плакатный фронт буржуазных тенденций и вульгаризация пролетарского плаката обязывают нас к развертыванию непримиримой критики враждебно-классовых теорий, призывают к большевистской бдительности в духе письма т. Сталина по отношению к теории плаката—фронту ожесточенной классовой борьбы.

Б. НИКИФОРОВ

ПОКАЗ УДАРНИЧЕСТВА В МАССОВОЙ КАРТИНЕ ИЗОГИЗА

Показ героев социалистического труда—ударников—является одной из ответственнейших тем крепнущего пролетарского искусства и пробным камнем действительной перестройки попутчиков в союзников пролетариата.

Показ социалистических героев труда стал генеральной задачей пролетарской литературы реконструктивного периода. Директива партии о том, что «страна должна знать своих героев», одинаково обязательна для всевозможных видов искусства и особенно ответственна в области массовых видов изоискусства, каким является массовая картина Изогиза. Наступающая годовщина постановления ЦК ВКП(б) о картинно-плакатной продукции требует от нас постановки вопроса о том, насколько художники и издательства сумели выполнить эти директивы.

Практика показывает, что серьезная работа в области издания массовой картины, изображающей соцсоревнование и ударничество, начата, и целый ряд картин на эту тему уже выпущен.

Однако о больших достижениях в показе ударничества в массовой картине говорить еще рано. Наряду с некоторыми удачными произведениями, все же раскрывающими чаще всего только отдельные элементы ударничества и далеко не охватывающими этого явления во всей его сложности и значительности, мы до сих пор имеем большой процент издаваемых Изогизом массовых картин, в которых ударничество показано не только односторонне, но даже и искаженным. Это свидетельствует о неумении части художников понять новые условия труда, превращающие труд «в дело чести, в дело славы, в дело доблести и геройства», условий, которые производят грандиозные сдвиги в психике рабочих и колхозных масс.

В показе ударников в пролетарском искусстве необходимо брать явления ударничества во всей его сложности и многообразии, уметь выделить то основное и ведущее, что характеризует ударника в конкретной обстановке как сознательного борца за социализм, как представителя действительно до конца революционного класса. В обращении к художникам, опубликованном в июньском номере «За пролетарское искусство», указывалось, что для показа ударничества «нет места ни узко эмпирическому подходу к явлениям, ни добросовестному натурализму». С другой стороны, давался отпор «установкам леваков» в изобразительном искусстве на схематический показ действительности, на конструктивно-схематическую активность, экспрессионистическое истолкование социалистического строительства». Элементы этих чуждых пролетарскому искусству установок еще не изжиты в художественной практике и дальнейшее осуществление директив партии о показе ударников будет зависеть от преодоления пролетарской и близкой к пролетариату части художников этих чуждых пролетарскому методу творчества установок.

Тенденции пассивно-натуралистического изображения ударничества, игнорирование задач показа отдельных ударников в общем процессе героической борьбы пролетариата за социализм есть один из существенных недостатков показа ударников в массовой картине Изогиза.

Возьмем для примера «Ударники» худ. Кацмана. Оригинал этой массовой картины фигурировал на выставке «Изоискусство в третьем, решающем году пятилетки» под названием «Энтузиасты труда». Конкретная характеристика производства, в котором работают эти ударники, в картине отсутствует. Идея ударничества ни в чем не выражена. Идея ударничества в этом произведении — только ярлык, прикрепленный к нему художником. «Честно» нарисовать натурщика с палкой в руке и назвать его ударником — это еще далеко не решение задачи показа ударничества.

Правильнее решается вопрос о показе ударничества в тех произведениях, где ударники показаны на фоне конкретной производственной обстановки в процессе работы. Таковы в массовой картине Изогиза ударник Дийков худ. Шафрана, ударник Матюнин худ. Луппова.

Художнику Звереву не удалось передать процессы работы. Его ударник Гирьят позирует около плавильной печи.

Лучше увязаны с процессом работы в производстве портреты ударников худ. Шафрана и Луппова. Но во всех этих вещах все же очень упрощенное и штампованное изображение героя-ударника. Этот штамп: обязательно крупным планом данный портрет героя и недиференцированная масса мелких фигурок «остальных» рабочих на заднем плане. В литературе неоднократно указывалось уже, что такое противопоставление толпы и «героя» должно быть чуждо пролетарскому искусству. Подобного же рода ошибки допущены и в картине Чашникова «Портрет Матросова—изобретателя тормоза». И производственный процесс и взаимоотношения с рабочим коллективом разрешены в картине очень неудачно.

Опасность натуралистического подхода к изображаемому проявляется в некоторых из перечисленных вещей в том, что художники загромождают картину деталями, которые не помогают выявить основные идеи художественного произведения и только сбивают с толку зрителя. Так, например, излишне перегружена деталями, не организованными с целью придания ясности выражаемой идее картина Козочкина «Рабочий Казанцев — изобретатель тормоза». На дешевом эффекте построена картина худ. К. Корыгина «Ударница»; изображающая буржуазно-мещанского типа девушку, работающую в слесарной мастерской.

Помимо указанных недостатков в показе ударников в массовой картине существенным недостатком большин-



П. Филонов. **Женская ударная бригада на заводе „Красная Заря“ в Ленинграде**



Е. Львов **Две бригады**

Завод „Красный Путиловец“

ства изданных произведений является отсутствие показа возникновения ударничества как процесса. Рапповским теоретическим руководством разоблачена мелкобуржуазная сущность литфронтовской теории «готовенького ударника» и поставлена задача показа противоречий борьбы в психологии ударника в процессе его перестройки. Необходимо, вскрывая классовую сущность ударничества и соцсоревнования, показывать классовую борьбу вокруг этих явлений. Работа ударника заключается не только в повышении норм выработки: ударник, воздействуя на окружающую его среду, борется с лодырем, рвачем и другими проявлениями влияния идеологии чуждых пролетариату классовых элементов.

Изогизом изданы две картины, решающие показ ударничества в изображении массовых сцен. К одной из этих картин относится работа Коротковой «За социалистический договор». На картине изображен момент подписывания портовыми рабочими договора о социалистическом соревновании. Вещь задумана удачно. Художнице удалось схватить энтузиазм, с которым происходит подписание договора. Однако художница не учла специфичности массовой полиграфической картины. В изображении самых фигур, подписывающих договор о соревновании, допущена чрезмерная схематизация и целый ряд ошибок в рисунке, что понижает качественность правильно задуманного произведения.

В картине Львова «Две бригады» поставлена аналогичная проблема массовой сцены соревнования. В картине хорошо передана напряженная работа и энтузиазм двух соревнующихся бригад. Однако все же решить картину как массовую сцену художнику не удалось. Желая воедино связать две группы соревнующихся бригад, художник ввел на заднем плане фигуру рабочего, обращающегося к работающим с жестом руки «Дадим продукцию—во!». Эта фигура не связалась с остальными рабочими и нарушает деловую обстановку работы бригад.

Примером сильного влияния буржуазно - формалистических тенденций трактовки ударничества является картина Филонова «Женская ударная бригада на заводе «Красная заря» в Ленинграде». Художник правильно уделяет большое внимание психологической характеристике ударниц. Однако напряженность работы в лицах ударниц переходит в выражение мрачного трагизма. Фигуры оказываются застывшими, словно они заняты каким-то священнодействием, а не ударной социалистической работой. В своей творческой работе художник хочет подражать религиозному примитиву. Становясь на позиции чуждого пролетарскому искусству творческого метода, художник извращает идеи ударничества.

Формалистически построена и картина Печенево-Василевской «Ударница Карпова с завода «Электрик» в Ленинграде». В ее творческих установках сильны элементы «вещизма» в отношении к изображаемому. Тщательно выполнены детали машин. Превращая их в натюр-морт, художница схематизирует и геометрически упрощает фигуру ударницы, и к ней относится как к части натюр-морта.

Работа по показу ударников средствами массовой картины только начата. Даже тематический размах ее, не говоря уже о творческих достижениях, еще очень узок. В продукцию Изогиза вошли только изображения ударников-рабочих, а соцсоревнованием и ударничеством у нас охвачены и широкие колхозные массы. Показ ударников-колхозников — необходимая задача, стоящая перед художниками и Изогизом. Ударничество становится массовым явлением в учебе Красной армии, и эта тема почти не нашла отклика в продукции Изогиза. Портрет ударника Орехова курсанта-пулеметчика, нарисованный художником Мешковым и изданный Изогизом — только первая попытка в этой области. Соцсоревнование и ударничество сейчас становятся мощными факторами социалистической реконструкции национальных республик Советского Союза.

Все эти задачи должны стоять перед издательством и художниками для действительного выполнения директив партии в области искусства.



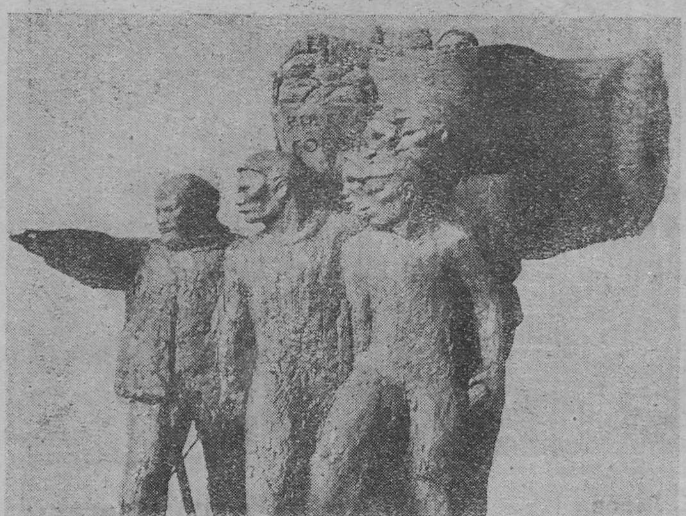
М. Шафран **Ударник Дийков**



Ф. Печерова-Василевская **Ударница Карпова с завода „Электрик“ в Ленинграде**

1

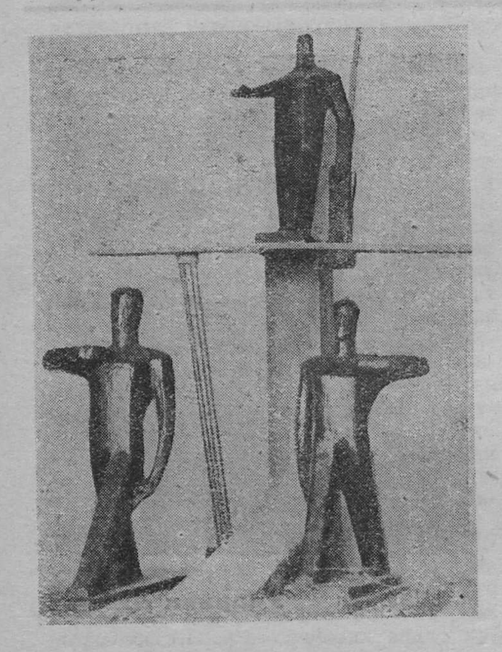




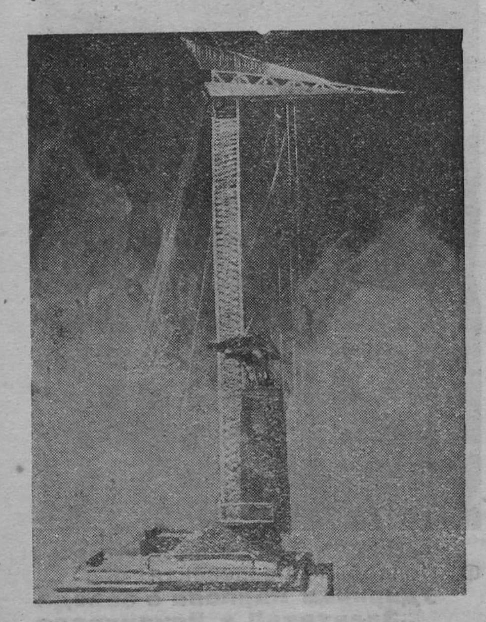
2



3



4



ТВОРЧЕСКАЯ САМОКРИТИКА БРИГАДЫ СКУЛЬПТОРОВ МОНУМЕНТАЛИСТОВ ЛАПХ

Организация РАПХ, разоблачение большинства фракций буржуазного искусства, пример борьбы РАПП за большое искусство большевизма подготовило почву для консолидации пролетарских сил изофронта Ленинграда. Одной частицей большого рапховского отряда этой борьбы за партийные позиции в изобразительном искусстве, за внедрение метода диалектического материализма, за творческую перестройку, связанную с преодолениями чуждых навыков и систем творчества, считаем мы свою бригаду скульпторов - монументалистов ЛАПХ.

Бригада сложилась в декабре 1931 года спустя два месяца после упорной работы над проектом памятника Тарасу Шевченко в Харькове. Это были первые серьезные проекты после окончания вхутеинов нашей группы, тогда еще не связанных в бригаду. Проекты обнаружили вредные установки, привитые буржуазной профессурой тогдашних вхутеинов Москвы и Ленинграда (Белашов—Московский вхутеин, Алексеева, Савватеев, Будилов—Ленинградский вхутеин).

Работа бригады Саватеева обнаружила наиболее воинствующий формалистический подход. Шевченко приподнят на железобетонный столб, превращен в сочетание тупых столбообразных ног и трехгранной груди, на которую одета железная маска, мистически непонятная и отталкивающая; из этого железного чудища тянется хобот бескостной руки, готовый к удару; этот враждебный образ Шевченко дан членом бригады Савватеева—Ритером. Внизу маршируют два механических солдатика, одновременно поднявших руку, одинаково прижав другую, оба тупые и оба должны изображать рабочий класс; связать их должны были три стальных троса и железобетонное крыло. Другой проект бригады Алексеевой дал композиционно-формалистический толчек первому.

Но та же смесь индивидуального формализма бетонных форм, ложно понятым монументализмом фигур рабочих напоминающих циклопов, формалистическая игра форм и пространства ставит зрителя втупик перед вопросом, почему все они в клешах, почему у них руки в виде струганных столбов, зачем сзади крыло и т. д. Оба проекта по общему композиционному замыслу и абстрактной формалистской орнаментации образа напоминают проект их академического руководителя проф. Матвеева и, к сожалению, проекты Алексеевой и Саватеева лишь с меньшей долей мистики утверждают его творческий метод надевания враждебных масок на действительность.

Проект Белашева представляет отличную от этих двух проектов систему мышления и систему влияния.

Шевченко связан с коллективом революционных рабочих и крестьян. Он певец и боец одновременно. Все сооружение в конечном счете должно было соединить все искусства в одно целое с трибуной и демонстрацией, но концепция памятника в основном романтична, в самой группе явное влияние Бурделя. Бурделевская декоративность, плагиастически идущая от архаики, долженствующая украсить империалистические тенденции буржуазной Франции, искусство, находящееся в разрыве с объективной реальной действительностью классовой

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

1—2 Белашев и Алексеева—проект памятника Ленину в Минске; 3 Саватеева—проект памятника Шевченко; 4 Балашев—проект памятника Шевченко; 5 Балашев и Алексеева—проект памятника Чапаеву (деталь, отряд Еленя); 6 Балашев—модель группы к памятнику Шевченко.

5



6



борьбы рабочего класса Франции, искусство художника, подчиненного идеалистической философии и должно было быть в основе своей эпигонски-стилизаторским, сдобренным романтикой динамики империалистической экспансии. Этот скульптор был учителем и евангелием на все случаи буржуазной профессуры скульптурного факультета Московского вхутеина, проводившей его влияния на своих учеников. Эта абстрактная декоративность Бурделя сказалась тут в складках одежд и знамен, запутавших фигуру крестьянина.

Стальная ферма, заканчивающаяся радио - установкой, предполагавшая соединить образ революционного поэта Шевченко с музыкой и индустрией одновременно через стальные струны, вырвалась из общей композиции замысла своей громоздкостью, споря с изобразительной группой Шевченко.

Надо признать, что из необычайно разнообразного материала мирового конкурса (представлено свыше 120 проектов) эти три проекта заняли ведущее положение, значительно выделяясь глубиной замысла, композиционной организованностью и высоким качеством скульптурной формы.

Проекты при всех их недостатках ставят задачу творческого подхода к монументу, включающему в образное восприятие и материалы и постамент, привлекая к организации содержания другие виды искусства. Это особенно ясно на фоне так часто встречающихся памятников, где абстрактные кубы и призмы заполняются пассивно-натуралистическими фигурами, казалось бы по недоразумению попавшими на эти вовсе не для них приготовленные постаменты [1]).

Ошибки в проектах Шевченко заставили нас перестраиваться. Промежуточной работой надо считать проекты памятника Чапаеву—наша коллективная работа, где мы, еще неся с собой остатки влияний, находим метод организации работы, исходя из содержания. Но содержание распределяется еще механично, отдельные группы—отряды Чапаева: Ивановские ткачи, батрацкий отряд Еланя—разорваны. Раскрытие содержания внутри каждой группы чрезвычайно поверхностно (отчасти объясняется спешкой), подчас заменяясь протаскиванием чуждого образа, но в основном дан метод, дана направленность.

Минский конкурс на памятник В. И. Ленину перед зданием ЦИК БССР дал возможность двинуть дело борьбы за партийность, за актуальную тематику в скульптуре. Разрабатывая проект памятника Ленину, мы не могли оторвать историю жизни Ленина от истории нашей партии и ленинского понимания характера Октябрьской революции. Эту задачу мы попытались разрешить группой, тесно связанной с ведущей фигурой Ленина.

Группа рядом с Лениным дает образ рабочего партийца-передовика и организатора революционного выступления рабоче-крестьянских масс. Рядом с ним комсомолец, дальше крестьянин-бедняк, нацмен и женщина. Глубже видна демонстрация под ленинским лозунгом и Октябрьской революции. На обратной стороне композиции выступление крестьянских партизанских отрядов, поддержавших выступление рабочего класса Октябрьской революции.

Это многообразное содержание чрезвычайно трудно было увязать в единый смысловой кусок образа в целом, сохранив одновременно ясную видимость Ленина и его реальное взаимоотношение с каждым человеком из всей композиции. Бросается в глаза явная недоработанность фигуры и лица Ленина, некоторая неувязка флага, неясность разработки демонстрации, не доведен до необходимой выразительности социальный типаж, но в целом задача идейного партийного понимания искусства поставлена. Здесь уже нет самодовлеющей схемы, формалистический метод организации вещи добит глубоким содержанием. Отсюда и та подлинная классовая борьба, развернувшаяся в круге нашего проекта. Но мы все же не считаем этот проект окончательно освобожденным от недостатка наших прошлых работ, мы видим, что вопрос глубокой реальной конкретизации образа еще недостаточно поставлен, отсюда замысел частично ускользает или неверно понимается зрителем.

Нашей следующей задачей будет окончательное освобождение от «кошмаров прошлого», еще довлеющих над нами, полное овладение методом диалектического материализма в специфике монументальной скульптуры и борьба за партийное, марксистско-ленинское выражение пролетарского содержания.

[1]) Работавшая экспертная комиссия по анализу и оценке представленных на конкурс работ выделила на премирование разобранные нами проекты; окончательные результаты работы экспертной комиссии и жюри не опубликованы.

В. ОДИНЦОВ

РАБОТА БРИГАДЫ РАПХ НА БОБРИКАХ

Бригада художников РАПХ в составе тт. Лукомского, Мальцева, Одинцова, Григорьева А. и Орловского, проводившая работу на Бобриках, поставила своей задачей установить тесную связь с рабочей общественностью Энергохимкомбината, включиться в работу общественных организаций стройки и начинающих работать предприятий, а также участвовать в создании массового самодеятельного изоактива.

Подготовка городской партконференции явилась первой работой бригады, сразу включившей художников в круг интересов строительства.

Здание партийного комитета и площадь перед ним были оформлены двумя установками с текстовым и изобразительным материалом на тему «За что СССР будет бороться в 1932 г.». Вышки были оформлены в расчете на дневное и ночное освещение с соответствующей иллюминацией.

Помещение клуба, в котором происходила партконференция, тоже было оформлено световыми лозунгами. На площади, перед зданием клуба, была установлена снежная скульптура Ленина на трибуне в 4½ метра высотой, привлекшая внимание рабочих.

В своей работе по внутреннему оформлению клуба бригада поставила трудную работу превратить обыкновенный, довольно запущенный барак (каким являлось клубное помещение) в настоящий рабочий клуб — со зрительным залом, фойэ, комнатами для клубной кружковой работы и т. д.

Было переделано освещение, перекрашены и отделаны стены и потолки, сконструирована мебель и щиты для выставки и диапозитивов.

Выставка-отчет парторганизации заняла все стены зрительного зала и отчасти фойэ.

При напряженной работе (по 15—20 часов в сутки) все же удалось урвать вечер для того, чтобы провести собрание с рабочими-художниками изоцеха. Собрание выявило многие больные стороны работы цеха и наметило возможности для расширения изоактива. Ознакомление с изоработой клуба южного участка строительства соцгорода показало, с одной стороны, очень низкий уровень этой работы (работают всего 3—5 кружковцев-школьников), а, с другой стороны, подтвердило, что рабочая общественность чрезвычайно заинтересована в работе по изооформлению и предъявляет к ней серьезные требования.

Дальнейшая связь бригады с Бобриками включает в себя участие в текущей изоработе комбината и в проектировании и постройке (оформление и роспись) новых клубов на производстве и в соцгороде.

Первая поездка бригады только начало этой работы. Художники еще не развернули в должной мере работы по накоплению материалов изобразительного характера, и это с большой энергией необходимо осуществить в следующие поездки бригады.

Р. КАПЛАН и Е. БЛИНОВА

УЧЕСТЬ ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ

Об аллее ударников и заезжательской критике в ИРГ

Роль и значение скульптуры среди других видов изобразительных искусств заметно и быстро повышается.

Социалистическое строительство, реконструкция городов, огромные достижения культурной революции, показ героев пятилетки пред'являют советской скульптуре и скульпторам огромные требования. Текущий год—год огромной исторической значимости—год конца пятилетки, 15-летнего юбилея советской власти, Комсомола, 15-летия Красной армии—уже поставил перед скульпторами ряд конкретных заданий большого масштаба.

Отразить в скульптуре все это, дать ряд подлинно пролетарских художественных произведений, показать героику современности—вот задачи сегодняшнего дня в скульптуре.

В свете этих задач особенно важно еще и еще раз оглянуться на пройденный путь, критически осмыслить имеющийся опыт, учесть отзывы и критические замечания пролетарской печати и общественности, преодолеть ошибки.

Исключительное положение в этом опыте занимает Аллея ударников в Московском парке культуры и отдыха как первый шаг по пути организованного и своевременного ответа монументальных скульпторов на актуальные темы большого политического значения, как отход от каменной формы к подлинно монументальным формам, обслуживающим массы.

Недаром рабочие организации и ряд ответственных товарищей, в том числе и т. Халатов, отмечали показ героев Аллеи ударников как один из наиболее удачных методов осуществления лозунга «Страна должна знать своих героев».

Поэтому остановимся в порядке строгой и всесторонней самокритики на вопросах, связанных с идеей и выполнением Аллеи ударников.

На призыв партии к показу в искусстве героев социалистического строительства молодое пролетарское объединение скульпторов, скульпт-секция РАПХ совместно с Изогизом—ответили конкретным мероприятием—Аллеей ударников.

Некоторые организации, как-то Кооператив «Художник», в начале организации этого дела пытались заведомо превратить его в сплошную халтуру и оклеветать.

Парк культуры и отдыха также вначале не понял политического смысла этого дела и не только не способствовал организационно улучшению качества работ, а, наоборот, срывал ее.

Несмотря на эти большие препятствия и краткость срока—1½ месяца—Аллея ударников была выполнена.

Аллея ударников была задумана скульпторами глубоко и интересно. Предполагалось дать как бы пластическое оформление утверждения т. Сталина о том, что «реальность нашей программы,—это живые люди».

Живой человек—энтузиаст, вросший всем своим существом в свое реальное дело, синтетический показ этого человека-ударника в его действенной активности, в окружении его производства, его инструмента и его продукции, и все это в широкой пластической трактовке — поясные бюсты, фигуры рельефы, цифровые показатели, архитектурно связанные в единое целое,—вот каков был замысел.

К сожалению, краткость срока и архитектурные свойства единообразного постамента свели этот замысел к несколько монотонному и устаревшему образцу: цоколь, на цоколе бюст, и все это механически организовано в «Аллею». Те товарищи, которые пытались в этих узких пределах ввести элементы синтеза в портреты, не добились все же желательных результатов. В портрете т. Горелова (скульптора Зеленского) автор увлекся формальными моментами в ущерб сходству.

При этом механическая конструкция плеча, долженствующая изображать синтез человека и его производства, не дает такого впечатления, а создает законное недоумение своей неясностью и тематической ненужностью.

Скульптура Богдановой (тов. Бурилов) пример того, как портрет абсолютно не увязан ни тематически и ни композиционно с элементами производства, механически приложенными к портрету.

В скульптуре Чайкова (тов. Зуев) нет убедительности в сочетании почти натуралистической трактовки лица с весьма обще изображенными элементами малярного дела.

В скульптуре Струковского (ударника Усанова) автор увлекся пассивным натурализмом. Старчески немощный характер лица, ушедшая в плечи голова с полузакрытыми глазами создает впечатление вялости и безразличия. Идея ударничества никак не выражена.

В скульптуре Бабичева ударник Жуков ложно трактован. Автор сделал не директора предприятия, а позирующего Козьму Крючкова; индивидуальное сходство слабо схвачено.

В портрете т. Рябова, скульптора Блиновой — преувеличение напряженной суровости и резкости, что особенно подчеркивается симметричной композицией.

Ударник Соболев (скульптура Горбунова) отличается динамичностью композиции, но в портрете недостаточно индивидуального сходства.

К общим недостаткам портретов «Аллеи» следует отнести наличие у большинства авторов пассивного натурализма, однообразия композиции, поверхностного приблизительного сходства. Наибольшая выразительность получилась там, где сами ударники как типы являлись физически выразительными сами по себе. Скульпторами же мало сделано в смысле усиления выразительности и мощности портретов средствами искусства.

Группа «Ударничество» носит следы спешки, сыра и слабо скомпанована; с некоторых сторон создается впечатление неустойчивости и разрыва фигур между собой.

И все же «Аллея» в целом, за некоторыми исключениями, безусловно, впечатляет и заряжает зрителя.

Выражение бодрости и деловой напряженности, свойственное почти всем портретам, монументальностью формы, гармонирует с массами, и организация портретов в «Аллее» создает весьма положительное впечатление от этого первого опыта. Но тут встает сложный вопрос о том, как же изображать ударника, допустимо ли отступление от натурализма, допустим ли психологизм и т. д.

Вопросы сходства очень важны. Поскольку речь идет о живых людях, нельзя пренебрегать их индивидуальными свойствами.

Ударник—живой человек, которого любят и ценят товарищи по цеху, заводу, лицо которого, простое человеческое лицо, должна знать вся страна. Но, с другой стороны, страна видит в ударнике не просто человека, но героя, строителя социализма, наиболее передового сына своего класса. И пренебрегать идеей классовости при показе ударника, не показать в нем сосредоточенности и силы его класса, строящего социализм, нельзя.

Буржуазные художники, носители воинствующего идеализма, воплощали в портретах абстрактную мысль, мистическое созерцание — иными словами отрывали человека от неприглядной действительности в царство духа (например: Бальзак Родэна). Пролетарские художники должны дать в портрете синтез мощности интеллекта и физической силы пролетария—ударника, гармонично развитых и совместно направленных на активную стройку современности.

Мы не можем дать пассивного отображения ударника, так как для нас в ударнике воплощена идея всего класса.

«Неужели человек небольшого роста не может быть примерным ударником».

Под таким «сенсационным» лозунгом «ИРГ» (№ 4, сентябрь 1931 г.) поместила ряд фотографий и отзывов якобы самих ударников о своих портретах.

Ответ на этот «умный» вопрос уже ясен из предыдущего. Но хотелось бы остановиться на этой недобросовестной стряпне репортера «ИРГ» по другой причине.

«ИРГ»—приложение к «Рабочей газете». «Рабочая газета» не балует скульпторов своим вниманием. Поэтому особенно серьезно должна была бы она отнестись к первому опыту освещения вопросов изоискусства на своих страницах. Тем более, что речь шла не о случайном произведении одного автора, а о коллективной работе большого политического и общественного значения. Аллею ударников посетили десятки и сотни тысяч московских пролетариев и отзыв «ИРГ» был для них, очевидно, неожиданным и нелепым сюрпризом. За это говорит большое количество резолюций рабочих собраний, весьма сочувственно отмечавших создание Аллеи ударников. За это говорят многочисленные заказы и запросы из других городов и республик на свои Аллеи ударников. За это говорит мнение руководителя объединением государственных издательств т. Халатова, отмечающего Аллею ударников как удачное начинание и рекомендующего организацию «Аллеи» Ленобкому ВКП(б). За это говорят, наконец, слова самих ударников, которые категорически опровергают стряпню репортера «ИРГ» и отрицают приписанные им его услуж-

ливым (неизвестно кому) пером отзывы, помещенные в «ИРГ».

Вот выдержки писем этих ударников:

«Я никогда не говорил того, что напечатано в «ИРГ». Да и вряд ли я мог это сказать, когда т. Алешин, одних лет со мной, тоже седой. Плохо, что я мало позировал, был один раз два часа. От этого и отдельные погрешности в сходстве. В будущем надо, чтобы больше помогали скульпторам и художникам. Выступление «ИРГ» считаю неправильным. Надо было не заезжательски ругаться, а по-деловому критиковать большое нужное политическое дело. Ударники и я только приветствуют начинание скульпторов» (ударник Матюнин).

«Большое политическое дело молодой скульптурной секции РАПХ поднято на принципиальную высоту. Это достижение, которое, безусловно... Конечно, никогда я не мог бы сказать того, что мне приписала «ИРГ. И небольшой человек может быть хорошим ударником. Репортер «ИРГ» исказил мои мысли и снизил большое нужное дело до небольшой хлесткой заметки. Это хуже для «ИРГ» (ударник Горелов).

Все замечания «ИРГ» есть воплощенная «буржуазная фальшь». Разве не методом бульварной буржуазной прессы пользовался репортер «ИРГ», замазавший политическое значение «Аллеи», искавший слова ударников и умышленно заснявший в разных ракурсах портреты и их оригиналы.

Эта нечестная стряпня сдобрена безграмотной постановкой вопроса о «маленьком человеке», не могущем якобы быть примерным ударником. Между тем яснее ясного, что большая величина портретов обусловлена масштабами «Аллеи», открытого пространства, в котором поставлены портреты.

Репортер не постеснялся пустить политически вредную фразу против молодняка («делали люди молодые»), якобы не справившегося с задачей показа ударничества. Между тем репортеру прекрасно было известно, что молодежью сделаны не худшие, а в отдельных случаях лучшие по выразительности портреты (Горбунов, Валев) и, наоборот, большой бюст работы Вайнера был снят за абсолютной безграмотностью портрета.

Несмотря на подтасовку фактов, выползает во всей неприглядности односторонность и неправильность критики репортера, критики буржуазной не только по методам, но и по существу. Репортер делает упор исключительно на индивидуальном сходстве, требует натурализма, пассивного отражательства. Он возмущен попытками скульпторов показать в портрете ударников мощь его класса. Он, бедняга, не знает, что марксизм и в науке и в искусстве призывает к диалектической действенности не только объяснять, но и изменять мир, чтобы наиболее быстрыми темпами притти к коммунизму. Перед искусством СССР стоят задачи грандиозного масштаба. В такой момент рабочая пресса, рабочая критика должна быть на высоте, должна чутко и добросовестно помогать художнику искать правильного решения в своей работе.

Мы ждем от рабочей массы такого же понимания принципиальной важности и роли искусства и такой же серьезности в критике наших начинаний, какие проявляли в своей оценке Аллеи ударников сами ударники.

Рис. Н. Ромадина



Комсомолец-забойщик комсомольской шахты Гор. Риддер (Алтай)

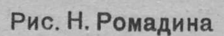


Рис. Н. Ромадина



Забойщик сокольной шахты Гор. Риддер (Алтай)

О РЕЗУЛЬТАТАХ РАБОТ ПО ВСЕСОЮЗНОМУ ОТКРЫТОМУ КОНКУРСУ НА СОСТАВЛЕНИЕ ПРОЕКТА ДВОРЦА СОВЕТОВ СССР В Г. МОСКВЕ

(ПОСТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТА СТРОИТЕЛЬСТВА ДВОРЦА СОВЕТОВ ПРИ ПРЕЗИДИУМЕ ЦИК СССР. 28/II-32 г.)

Заслушав доклад Комиссии Технической Экспертизы по конкурсу на составление проекта Дворца Советов, Совет строительства, на основании представленных материалов (всего 272 проекта и отдельные предложения), постановляет:

1. Отметить, что в конкурсе приняли широкое участие архитектурно-технические силы Союза ССР, а также других стран. Авторы представленных к рассмотрению проектов а) конкурсных (135), б) внеконкурсных (13) и в) заказных (12) дали ряд ценных плановых, технических и архитектурно-художественных решений, что свидетельствует о большом труде и значительном творческом росте архитектурно-технической мысли в Союзе ССР.

В процессе проектирования выявились значительные силы, которые наметили методы и пути решения поставленной задачи, хотя и не дали законченного проекта для непосредственного осуществления по нему сооружения Дворца Советов, что и должно было бы явиться решающим моментом для присуждения первых премий.

Совет строительства признает лучшими проекты, представленные архитекторами И. В. Жолтовским, Б. М. Иофаном, представившими заказные проекты, и поступивший после конкурса проект американского архитектора Г. О. Гамильтона под девизом «Простота».

В виду этого Совет строительства постановляет:

Премировать проекты И. В. Жолтовского, Б. М. Иофана и Г. О. Гамильтона по 12.000 руб. каждый.

2. На основании §§ 14 и 15 Общих условий конкурса за относительно лучшие проекты из представленных на конкурс Совета строительства постановляет присудить:

Первые премии, по 10.000 руб. каждая, за составление:

Проекта № 92, под девизом «В» арх. Алавяна, К. С., Симбирцева, В. Н.

Проекта № 101, под девизом «Дворец советов» — арх. Жукова, А. Ф., Чечулина, Д. Н.

Проекта № 131, под девизом «Червонный прапор»—арх. Додица, Я. Н., Душкина, А. Н.

Вторые премии, по 5.000 р. каждая, за составление:

Проекта № 32, под девизом «518» бригады ВОПРА: Фролов, П. И., Афанасьев, Ю. П., Черновол, Д. С., Агапьев, Г. К. Нежурбида, Е. И. и Полищук, М. Г.

Проекта № 53, под девизом «Трибуна», группы студентов Высш. Архит. Института под руководством арх. Власова, А.

Проекта № 78, под девизом «Без головокружения» — Розенфельда, З. М., Валденберга, Р. О., Меерсона, Д. С., Вольфензона, Г. Я.

Проекта № 117, под девизом «Рабочему — Крестьянину — Красноармейцу» — арх. Лангбарда, И. Г.

Проекта № 166, под девизом «Л»— арх. Кастнера, Альфреда и Стонорова, Оскара (САСШ).

Третьи премии, по 3.000 руб. каждая, за составление:

Проекта № 49, под девизом «518/1040»—студентов IV курса ВАСИ: Бумажного, Дукельского, Прозоровского и Оныщука.

Проекта № 68, под девизом «Красная звезда» — арх. Лихачева, И. Н.

Проекта № 74, под девизом «15-й с'езд советов»—бригады архитекторов: Гольца, Г. П., Соболева, И. Н., Парусникова, М. П.

Проекта № 88, под девизом «Дворец как песня»—особого ударного коллектива под руководством проф. Кузнецова, А. В.

Проекта № 97, под девизом «40»— бригады студентов IV курса Арх.-Стр. Института Оленева, М. Ф., Новак, В. М., Веселовской, Знаменского, С. Б., Карпова, П. Н.

3. Совет строительства отмечает, что вместе с архитектурно-художественными силами в конкурсе на составление проекта Дворца Советов приняла широкое участие пролетарская общественность, которая своими предложениями (проектами, эскизами, отдельными деталями) особенно способствовала выявлению социально-политического значения сооружения Дворца Советов.

4. Принимая во внимание, что на конкурс представлено большое количество проектов и что целый ряд проектов имеет большое значение в разработке отдельных архитектурных и технических частей сооружения Дворца Советов, Совет строительства постановляет увеличить ассигнования на приобретение непремированных проектов и рабочих предложений с 30 тыс. рублей до 60 тыс. рублей.

5. Совет строительства отмечает, что кроме проектов, представленных на конкурс Комиссией Технической Экспертизы, были рассмотрены заказные проекты; из них 3 проекта советских архитекторов и 9 проектов иностранных (из Германии, САСШ, Франции и Италии). Ряд этих проектов, особенно в отношении разработки отдельных плановых решений, конструкций, акустических и оптических устройств, загрузки и разгрузки зал транспорта и др., представляет собою значительную ценность.

В частности проект инж. Красина, Г. Б. представляет большой интерес по оригинальным приемам решений инженерно-строительных проблем.

Весьма ценные материалы, безусловно подлежащие внимательному учету в дальнейшем строительстве, дали иностранные архитекторы: Мендельсон, Пельциг, Гроппиус (Германия), Ламб, Урбан (САСШ), Бразини (Италия), Корбюзье, Перре (Франция), что и отмечено особо по каждой работе Комиссией Технической Экспертизы.

6. Совет строительства отмечает большую работу, проведенную Комиссией Технической Экспертизы по рассмотрению представленных на конкурс и внеконкурсных проектов Дворца Советов Союза ССР.

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТ ПО ОКОНЧАТЕЛЬНОМУ СОСТАВЛЕНИЮ ПРОЕКТА ДВОРЦА СОВЕТОВ

Исходя из постановления Совета строительства Дворца Советов о результатах работ по всесоюзному открытому конкурсу на составление проекта Дворца Советов Союза ССР в г. Москве, Совет строительства, в развитие и дополнение задания на составление проекта Дворца Советов, опубликованного в «Известиях ЦИК СССР» от 18/VII—1931 г., постановляет:

1. Дворец Советов должен быть единым комплексом, с размещением главных зал групп А и Б в одном здании. В крайнем случае, может быть допущено и раздельное размещение групп А и Б, при том непременном условии, чтобы группа А с большим залом на 15 тыс. мест была расположена на первом плане (со стороны Кремля), остальные группы должны быть размещены за группой А.

2. Не допускается соединение главных зал (посредством механических устройств) в один зал.

3. Предпочтительнее округленная форма большого зала на 15 тыс. мест, но при условии размещения мест Президиума не в центре зала с тем, чтобы за местами Президиума зрители не размещались.

4. Допустить устройство балконов как в большом, так и в малом залах, но с тем, чтобы они не были глубокими и имели ограниченное число рядов.

5. Пропуск массовых демонстраций через главные залы Дворца Советов не требуется. Организация площади и проездов около Дворца Советов должна обеспечить широкий доступ к нему массовых демонстраций.

6. Здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто и ограждения ее колоннадами или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается.

7. Преобладающую во многих проектах приземистость зданий необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых мотивов.

8. Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли своего законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предрешая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники.

9. Совет строительства предлагает Начальнику строительства организовать работы по составлению окончательного проекта Дворца Советов, поручив его разработку отдельным крупным архитекторам премированных и лучших конкурсных проектов.

10. Лиц, привлеченных к работе по составлению окончательного проекта Дворца Советов, освободить от всякой другой работы сроком на три месяца, обеспечив им благоприятные материальные условия для этой работы.

Г. БРЫЛОВ

К ОТВЕТУ ХАЛТУРЩИКОВ!

Фотоочерк



1



2



3



4

1. Этот рисунок вместе с целым рядом других ленинградский художник К. Соколов предложил Ленизогизу для издания в специальном альбоме «Турксиб»...

2. ... а эта фотография, напечатанная в сборнике «Турксиб» (Транспечать НКПС, 1930 г., стр. 41), беспощадно вскрывает своеобразный творческий метод художника.

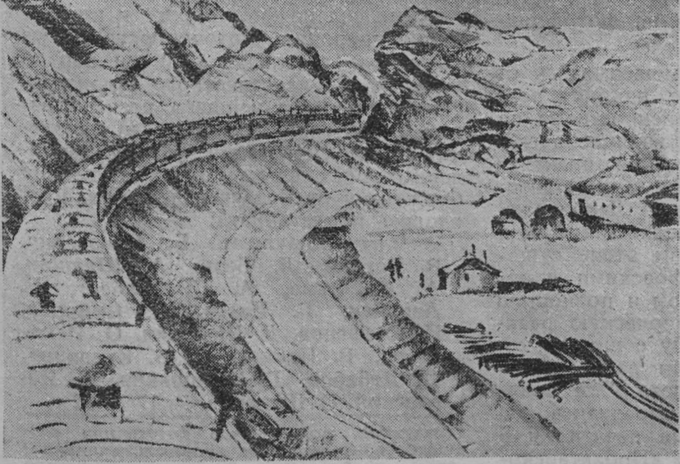
3. Вместо показа нового казака—рабочего, вчерашнего бедняка—кочевника художник дает этнографические рисунки с кулацко-байским душком. Но этого мало...

4. Рисунок К. Соколова «Казачка на Турксибе»—просто перерисованная фотография, опубликованная в книге В. Семеновского «В горах Тянь-Шаня (ОГИЗ, 1931 г., стр. 52) под названием «Казачка в национальном одеянии» и никакого, конечно, отношения к Турсибу не имеет.

5. «Турксиб. Пошли первые поезда». Так назвал К. Соколов этот рисунок. Одно из двух: или художник Соколов сидел на крыше одного и того же вагона, рядом с фотографом Альпертом и одновременно с тем, как последний фотографировал, Соколов делал зарисовки, или же...

6. ... Соколов никогда не сидел ни на вагоне, ни в вагоне Турксиба, а просто, сидя у себя в Ленинграде, вдали от Турксиба, срисовал фотографию М. Альперта, опубликованную в «Прожекторе» (№ 14, за 1930 г. «По Турксибу пошли первые поезда»). Последнее вероятнее. Если же художник Соколов действительно ездил на стройку Турксиба, да еще на государственные деньги, то его «художества» следует заклеймить, как халтуру и плагиат.





5



6

ПРИВЕТ НОВОМУ ПРОЛЕТАРСКОМУ ОТРЯДУ!
НА ФРОНТЕ ИСКУССТВ— РОССИЙСКОМУ ОБЪЕДИНЕНИЮ ПРОЛЕТАРСКИХ ФОТОГРАФОВ!

ЗА КОНСОЛИДАЦИЮ СИЛ!
ЗА СОЗДАНИЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ ФОТОГРАФИИ!

(Из декларации Российского объединения пролетарских фотографов (РОПФ)

Ударный период социалистической реконструкции нашей страны выдвигает советскую фотографию как боевой отряд культурной революции на одно из первых мест, в борьбе за социализм.

Скольжение по поверхности событий и явлений, отсутствие вскрытия внутренних тенденций их развития является характерным для большинства снимков советских фотографов. Единичные работы, отвечающие задачам текущего этапа, захлестываются стихийным потоком протокольных снимков, бесстрастно отражающих внешнюю сторону действительности.

Отсюда—главная опасность—опасность справа.

Источником, из которого черпает свои силы правый уклон, является та мелкобуржуазная стихия, которая накладывает свой отпечаток и на другие виды искусства (литература, кино). Проводником этой мелкобуржуазной стихии является немалое количество фоторепортеров, армия фотографов-профессионалов, разбросанных по всему Союзу, и небольшая горсточка эстетов из «Русского фотографического общества».

Одновременно с беспощадной борьбой с правым уклоном необходимо открыть ожесточенный огонь и по «левым», которые по-существу являют собой нарождающийся мелкобуржуазный эстетизм, прикрывающийся «левой» фразой.

Работники фотосекции «Октября» широко рекламируют свой «творческий метод», свой «творческий рост». Этот «метод» и «рост» заключаются в том, что одни уже научились снимать только сверху вниз и только с перекошенным горизонтом, а другие этой премудрости обучаются с похвальной настойчивостью.

«Левый» уклон порождает тенденцию к отходу в область узко личных проблем, ставящихся и разрешающихся с буржуазно-индивидуалистической точки зрения, и в конечном счете приводит к разоружению пролетарской фотографии как действительно классового оружия.

Мы считаем, что на текущем этапе фотография должна быть служебно-оперативной функцией печати, и выработка стиля и формы должна происходить в процессе обслуживания печати. Ленинское определение роли печати—агитатор, пропагандист и организатор—должно служить мерилом ценности каждого фотоснимка.

Максимальное повышение оперативности фотоснимка—первая и основная задача советского фоторепортера. В стремлении разрешить эту задачу в практике работы печати будет найден и утвержден единый стиль пролетарской фотографии.

Мы полностью отдаем себе отчет в том, что ни нам, ни кому бы то ни было не удастся сделать фотографию орудием социалистического переустройства действительности без изучения и применения на практике метода марксистско-ленинской теории. Освоение диалектического метода—неизбежный этап для переключения на рельсы сознательной творческой работы.

Совершенно беспомощной кажется нам попытка создания стиля силами одной группы. Эта работа должна происходить, с одной стороны, в условиях полной консолидации профессиональных фотоработников и, с другой, в тесном контакте с фоторабкоровской и селькоровской массой. Фоторепортеры должны передавать фоторабселькорам свой технический и творческий опыт и в свою очередь усваивать от последних политико-производственный, классово-активный, конкретно-деловой подход к действительности.

Инициативная группа Российского Объединения пролетарских фоторепортеров (РОПФ).

С. Фридлянд, А. Шайхет, М. Альперт, Р. Кармен, В. Чемко, С. Максимов, Е. Микулина, С. Блохин, Я. Халип, М. Озерский.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ФОТОГРУППЫ „ОКТЯБРЬ"
В редакцию журнала „ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО"

Уважаемый тов. редактор!

Ряд статей, появившихся в «Пролетарском фото» в связи с творческой дискуссией, заостряя внимание на наших ошибках, приписывает нам систему взглядов, признать которую своей мы не можем. Поэтому мы, не считая для себя возможным в настоящий момент выступать с развернутой творческой декларацией, просим вас опубликовать нижеследующие положения, крайне существенные для дальнейшего развития дискуссии.

1. Творческая группа «Октябрь» сформировалась в настоящем ее составе в связи с майской выставкой Ассоциации фоторепортеров Дома печати как первая самостоятельная творческая группировка. Группа «Октябрь» не находилась ни в какой организационной связи с фотосекцией «объединения работников новых видов художественного труда «Октябрь», из состава которой в группу, насчитывающую 20 членов, перешли только два члена фотосекции.

2. Группа считает, что ряд моментов в творческой практике фотосекции, равно как и ее теоретическая платформа, опубликованная в сборнике «Изофронт» (ОГИЗ 1931 г.), являются глубоко ошибочными и политически вредными, поскольку в их основе лежит левацкий принцип абстрактного документализма, чуждого и враждебного диалектико-материалистической природе пролетарской идеологии. Игнорируя жесточайшую классовую борьбу реконструктивного периода и генеральную линию партии, фотосекция через выпячивание абстрактной и мелкобуржуазной теории «факта», объективно шла к разоружению пролетариата на фотофронте.

3. Категорически отмежевываясь от фотосекции, группа не находит возможным нести ответственность за ее ошибки, но, признавая наличие в своей собственной творческой практике отдельных загибов («Пионер» Родченко или «Старый и новый Ленинград» Б. Игнатовича), определившихся еще не изжитыми на первом этапе существования группы лефовскими влияниями, признает целиком и полностью их политическую и творческую реакционность, ставя борьбу с ними в качестве основной задачи дальнейшего своего творческого роста. Эти влияния наиболее сильно выразились на майской выставке Дома печати и в подборке вкладки № 2 «Пролетарского фото».

4. Признавая необходимость дальнейшего изживания в своей творческой практике левацких загибов, группа считает основной задачей момента борьбу против правой опасности в пролетарской фотографии, до сих пор смазывавшуюся в творческой дискуссии и представляющую основную форму контрвыступления остатков капитализма во всех областях идеологии. Эту борьбу группа мыслит через консолидацию всех пролетарских сил на фотофронте и привлечение широких фотокоровских масс на основе генеральной линии партии и задач социалистического строительства, путем дальнейшего развертывания творческой дискуссии и выявления в ней скрытых, а потому наиболее опасных форм контрвыступления буржуазии на боевую партийную идеологию пролетариата:

Члены группы: Б. Игнатович, В. Богдан, Л. Бать, А. Шишкин, А. Родченко, А. Штеренберг, Е. Лангман, Г. Иосса, Л. Смирнов, И. Сосфенов, Д. Шулькин, О. Игнатович, В. Иваницкий, Б. Кудаяров, Д. Дебабов, Г. Недошивин, Б. Яблонский, Н. Штерцер. 17/1—32 г.

Редакция считает, что фотогруппа «Октябрь» не раскрывает сущность своих типично октябристских ошибок и совершенно недостаточно разоблачает механистические установки и троцкистскую методологию «Октября» и его фотосекции.

Ждем развернутой самокритики.

ВЫПИСКА 25/I 32 г. ИЗ ПРОТОКОЛА СОБРАНИЯ ГРУППЫ ФОТОРЕПОРТЕРОВ „ОКТЯБРЬ“ от 25/I 1932 года

ПОСТАНОВИЛИ:

В ВИДУ СИСТЕМАТИЧЕСКОГО ОТКАЗА ОТ УЧАСТИЯ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ПЕРЕСТРОЙКЕ И НЕОДНОКРАТНЫХ ЗАЯВЛЕНИЙ О НЕЖЕЛАНИИ В ЭТУ ПЕРЕСТРОЙКУ ВКЛЮЧИТЬСЯ Т. РОДЧЕНКО ИЗ ГРУППЫ ИСКЛЮЧИТЬ, СЧИТАЯ ФАКТ ПОДПИСАНИЯ ИМ ОТКРЫТОГО ПИСЬМА ГРУППЫ ОБЪЕКТИВНО ТАКТИЧЕСКИМ МАНЕВРОМ, ЗА КОТОРЫМ СКРЫВАЕТСЯ НЕЖЕЛАНИЕ ПРАКТИЧЕСКОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ.

Председатель ИГНАТОВИЧ.
Секретарь ЯБЛОНОВСКИЙ

РЕАКЦИОННОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ ФОТОГРАФА ГРОХОВСКОГО

(Резолюция пленума РОПФ)

27 января 1932 года состоялся пленум РОПФ (Росс. объединение пролетарских фоторепортеров) совместно с московскими фотокорами, представителями фотообщественности, РАПХ, работников Союзфото, группы «Октябрь» и др. На пленуме был заслушан доклад ответ. секретаря «Крестьянской газеты» т. Певзнер о слете сельфотокоров и контрреволюционной вылазке фоторепортера Гроховского.

Заслушав доклад и ряд выступлений, пленум и присутствующие на этом заседании приняли следующую резолюцию:

За сравнительно короткий срок пролетарская фотография превращается во все более сильное оружие пролетарского искусства в деле большевистской агитации и пропаганды. Напряженная борьба за завершение пятилетки в 1932 году, огромные задачи, поставленные во второй пятилетке, требуют от пролетарского искусства, в том числе и от фотографии, самого активного, самого деятельного участия в борьбе за осуществление поставленных партией задач. В условиях обостренной классовой борьбы, на основе величайших достижений социалистического строительства перед пролетарской фотографией стоит задача дальнейшей непримиримой борьбы на два фронта: с правой опасностью как главной на данном этапе, не забывая также о «левой»; борьбы с контрреволюционными вылазками, с враждебными и чуждыми пролетарской идеологии «теориями», зачастую прикрывающимися марксистскими фразами, с гнилым либерализмом и примиренчеством.

Выступление Гроховского на Всесоюзном слете сельских фотокорреспондентов мы расцениваем как вылазку классового врага на участке искусства. В своем выступлении Гроховский пытался оклеветать достижения социалистического строительства, отображенные в пролетарской фотографии, расценивая успехи последней как инсценировки, в чем по существу повторил клевету буржуазной печати.

Гроховский призывал отказаться от показа конкретных носителей зла.

Невежественным и реакционным является выставленное Гроховским положение: «нам нужны снимки без всякой беллетристики». Этим Гроховский отрицает синтетическое искусство, пропагандирует фактографию — течение, разгромленное и разоблаченное уже в литературе, печати и живописи. Идеальный фотографический снимок по Гроховскому — снимок, не требующий никакой подписи.

Этот взгляд, популяризировавшийся им на слете, стремится разоружить фотографию, противоречит ленинскому указанию: «показать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответственными надписями».

Пленум не может пройти мимо того факта, что в то время, как участники слета сельфотокоры дали отпор вылазке Гроховского, руководящий работник группы «Октябрь» т. Лангман, бывший на слете во время вылазки Гроховского, ничем на нее не реагировал. Мало того, т. Лангман (секретарь группы) и т. Игнатович (председатель группы) не поставили вопрос у себя на группе и не выявили отношения группы к контрреволюционной вылазке Гроховского и к самому Гроховскому.

Пленум отмечает, что представители группы «Октябрь» Сосфенов и Недошивин ограничились «предварительной» оценкой контрреволюционной вылазки Гроховского, ссылаясь на отсутствие «официальных» документов и не дав развернутой критики вылазке Гроховского.

Пленум считает необходимым продолжать борьбу с реакционными выступлениями как в теории, так и в практике фотографии, с оппортунизмом и примиренчеством, допускающими возможность таких выступлений. Пленум считает несовместимым антипролетарские установки с массовой фотоработой. В связи с этим пленум ставит перед руководством печатной газеты «Электрозавод» вопрос о возможности дальнейшего использования Гроховского в качестве фоторепортера и руководителя фотокружка.

В ответ на вылазку классового врага пленум считает нужным повести еще более энергичную работу по консолидации пролетарских сил на фотофронте, за еще большее сплочение пролетарских фоторепортеров и фотокоровских масс в борьбе за творческий метод пролетарской фотографии.

Пленум считает необходимым немедленно втянуть в марксистско-ленинскую учебу всех фоторепортеров и фотокоров.

Сосфенов («Октябрь»); **Фридлянд** (РОПФ); **Певзнер** («Крестьянская газета); **Левиант** (Отдельная рота связи); **Бакиров** (завод Владимира Ильича); **Свидель** (фотокор); **Марин** (ОЗПКФ).

Резолюция общего собрания фоторепортеров и работников редсектора союзфото от 4/II-с. г. по вопросу о контрреволюционной вылазке фоторепортера П. Гроховского

ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ ФОТОРЕПОРТЕРОВ И РАБОТНИКОВ РЕДСЕКТОРА СОЮЗФОТО ОТ 4/II—32 Г., ОБСУДИВ КОНТРРЕВОЛЮЦИОННУЮ ВЫЛАЗКУ ФОТОРЕПОРТЕРА П. ГРОХОВСКОГО, НА ВСЕСОЮЗНОМ СЛЕТЕ СЕЛЬСКИХ ФОТОКОРОВ ПРИ «КРЕСТЬЯНСКОЙ ГАЗЕТЕ» ОТ 18/I—1932 Г., ПРИСОЕДИНЯЕТСЯ К РЕЗОЛЮЦИИ, ВЫНЕСЕННОЙ РАСШИРЕННЫМ ПЛЕНУМОМ РОПФ, В ДОБАВЛЕНИИ К КОТОРОЙ ОТМЕЧАЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ДВА ПУНКТА:

1. ИЛЛЮСТРАЦИОННЫЙ ОТДЕЛ КРЕСТЬЯНСКОЙ ГАЗЕТЫ СОВЕРШИЛ ПОЛИТИЧЕСКУЮ ОШИБКУ, ДОПУСТИВ ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЛЕТЕ П. ГРОХОВСКОГО.

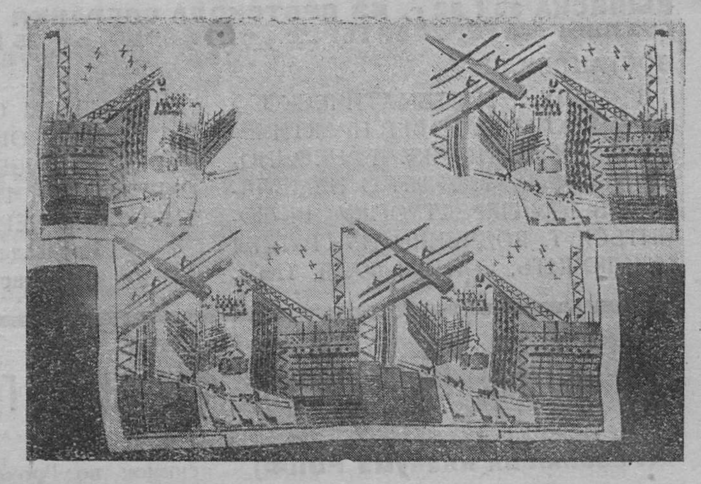
2. РУКОВОДСТВО СЕКЦИИ ФОТОРЕПОРТЕРОВ ДОМА ПЕЧАТИ, АКТИВНЫМ РАБОТНИКОМ КОТОРОЙ СОСТОИТ П. ГРОХОВСКИЙ, НИКАК НЕ РЕАГИРОВАЛО НА ЭТО ВЫСТУПЛЕНИЕ, ПРОЯВЛЯЯ СВОЮ АПОЛИТИЧНОСТЬ И ДЕЗОРИЕНТИРУЕТ ЗАМАЛЧИВАНИЕМ ВЫЛАЗКИ ГРОХОВСКОГО ВСЮ ФОТОРЕПОРТЕРСКУЮ МАССУ В МОСКВЕ.

ОБЩЕЕ ОТКРЫТОЕ СОБРАНИЕ ЯЧЕЙКИ ВКП(б) СОЮЗФОТО ТАКЖЕ ВЫНЕСЛО РЕЗОЛЮЦИЮ, РАЗОБЛАЧАЮЩУЮ КОНТРРЕВОЛЮЦИОННУЮ ВЫЛАЗКУ ГРОХОВСКОГО.

В РЕЗОЛЮЦИИ ОСОБО ОТМЕЧАЕТСЯ, ЧТО ГРУППА «ОКТЯБРЬ» ДО СИХ ПОР НЕ ДАЛА ДОЛЖНОЙ РАЗВЕРНУТОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ВЫЛАЗКЕ ГРОХОВСКОГО, ЧТО НАЛАГАЕТ ОСОБУЮ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ НА КОММУНИСТА—РУКОВОДИТЕЛЯ ГРУППЫ Т. ИГНАТОВИЧА, ПАРТИЙНОЕ ЛИЦО КОТОРОГО, В СВЯЗИ С ЭТИМ, ДОЛЖНО БЫТЬ ПРОВЕРЕНО ЕГО ЯЧЕЙКОЙ.



Е. Бернард **Углекопы**



Вайсблатт **Стройка**

Г. КОРСУНСКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОСПИСЬ ТКАНЕЙ

(Выставка в Доме союзов)

В Доме союзов в Москве была открыта выставка продукции предприятий Деткомиссии при Мособлисполкоме. Основными художественными экспонатами этой выставки были расписные шали, нагляднейшим образом показывающие тот сдвиг, который происходит в нашей кустарной художественной промышленности.

Изготовляются шали в мастерской Деткомиссии по росписи тканей, действующей с августа 1930 г. под руководством тов. Вовиковой. В мастерской работают 30 художников и 30 бахромщиц; нормы дневной выработки каждого художника составляют 3 шали и 6 шарфов; ударники делают 4 шали и 8 шарфов.

Среди рисунков шалей значительное количество исполнено на революционные темы. Свежесть и революционная направленность рисунков в значительной степени объясняются тем что в мастерской много молодых художников, главным образом из числа окончивших Московский текстильный техникум.

В отношении техники росписи все рисунки делятся на 2 группы, исполненные по трафарету и написанные от руки.

Это техническое различие не имеет впрочем существенного значения для художественного оформления. Новые тематические рисунки как той, так и другой группы характеризуется стремлением пропагандировать идеи борьбы с капитализмом («Демонстрация в Москве» З. Пуховой, «Освободите негров» Сильвановой и В. Купер), дать показ социалистического строительства и труда («Электрострой» Галкина, «Ликбез» М. Шаборкиной и др.) и вместе с тем часто имеют стилистическое родство. Так, например, роспись «Углекопы» художницы Бернард сохраняет подобие трафаретного рисунка.

Если говорить о чьем-нибудь влиянии на декораторов шалей, то естественнее всего предположить воздействие со стороны лучших работ студентов факультета художественно оформления ткани МТИ, фигурировавших на последней выставке, отчет о которой помещен в № 5 журнала «За пролетарское искусство». Так, например, нетрудно заметить связь шали, оформленной т. Вайсблатт на тему «Стройка», с ситцевым рисунком Озерной «Судостроение».

Недостатки рисунков на шалях те же, какие имеют место в рисунках художников-текстильщиков (в частности Ануфриевой): это — формализм, фокусничанье, увлечение лаконичным, обобщенным силуэтом в ущерб передаче жизненно-выразительного образа, который необходим агитационному искусству.

В оформлении ряда выставленных шалей мы ясно видем сползание на путь классово-чуждой нам художественной практики. Разве можно дать положительную оценку, например, шали В. Филия, на которой изображены восточные танцовщицы, замирающие в томных позах, закинув головы назад и распростерши перед собой покрывала. Как фигуры этих дев, так и тот аморфный фантастический пейзаж (облака, стилизованные растительные завитки), среди которых они занимаются томной хореографией, носят буржуазно-декадентский характер. Тов. Филия — комсомолец. Тем больше оснований отнестись к нему строго и потребовать, чтобы он переключил свои творческие искания на революционную тематику.

О несомненной уступке мещански-обывательским вкусам свидетельствуют шали, декорированные от руки цветами (преимущественно розами), исполненными с явным стремлением к натурализму в трактовке их. Воскрешение этих пышных роз, ставших символами мещанства и пошлости, совершенно недопустимо.

Ссылка на то, что заказчики требуют растительного орнамента, не может служить оправданием для сохранения буржуазных шаблонов. С требованиями рынка считаться нужно, но старые рисунки нужно заменять новыми и с их помощью вкусы потребителя, определение которых целиком находится в руках торгующих организаций, будут перевоспитываться.

В цветочном орнаменте А. Ивановой заметно преодоление натуралистических шаблонов. Однако, две шали работы этой художницы, характеризующиеся схематично-графической трактовкой венчиков и широким пользованием пятнами для передачи лиственных форм, не представляют действительно новых рисунков. Условная трактовка цветов в виде гирлянд напоминает лубочную роспись «народных» изделий.

На путях к созданию пролетарского декоративного искусства мы как раз встретимся с синтезом растительных и индустриальных образов, но гегемония будет принадлежать индустриальным мотивам.



Н. Белянин **На лесоразработках**



Дейкин **Колхоз и единоличники**

В буржуазном искусстве цветочный орнамент был излюбленным видом декорации всевозможных изделий и имел исключительно и сугубо украшательские функции. Подобно тому как вся природа трактовалась в буржуазном искусстве пассивно и созерцательно и противопоставлялась индустриальной и городской обстановке, так и растительный орнамент был одним из средств отдыха от дыма и шума, характеризовавших жизнь фабрик, заводов и контор. Поэтому этот орнамент и не мог сочетаться с индустриальными мотивами. С развитием капитализма водоворот деловой жизни и урбанистическая обстановка вытеснили растительный орнамент, и поэтому художники, апологеты капитализма, вроде кубистов и супрематистов, перенося свои «искания» в область производственного искусства, стали отмахиваться от всяких цветочных мотивов.

В пролетарском искусстве такого разрыва не может быть, так как природа никогда не утратит интереса для рабочих, и пролетарские художники, оформляющие промышленные изделия, будут постоянно заимствовать мотивы из природы. Но для этих художников природа будет, прежде всего, объектом трудовой переделки силами коллектива. Образы природы будут органически сочетаться с образами политической борьбы и общественной жизни. Пролетарский орнамент будет агитационно-действенным, будет тесно связан с жизнью, будет стимулировать активно-творческое отношение трудящихся к реальному миру. В свете этих соображений наиболее интересным представляется рисунок З. Пуховой.

Конечно, все это—только искания, а не достижения. Но мастерская росписи тканей встала на правильный путь. Ей нужно помочь и обеспечить руководство ею со стороны РАПХ.

У. КОНОН

О ДВУХ КАРТИНАХ

В издании Изогиза по сектору массовой продукции вышли из печати две массовые картины: «Колхоз и единоличники» худ. Дейкина и «На лесоразработках» худ. Белянина, каждая тиражом по 60.000 и ценой по 25 коп.

На картине художника Дейкина жатва колхозников и единоличника. Летний светло-желтый солнечный день. На переднем плане в правом углу картины ютится на узкой полосе крестьянин-единоличник с семьей. Жнут. На втором плане во ржи колхозники с тракторами и жатвенными машинами. Они проходят чинно, важно, не замечая одиноко стоящего крестьянина-единоличника, как бы вытесняя его с семьей и мизерной полоской.

Фигура крестьянина-единоличника художником подана крупно, на первом плане, и это не случайно. Все симпатии и любовь художника на стороне крестьянина-единоличника, обиженного судьбой и изолированного от колхозного движения.

В трактовке худ. Дейкина крестьянин-единоличник совершенно одинок. Он взялся за бороду и с недоумением и непониманием того, что происходит вокруг него, стоит и смотрит на проходящих мимо колхозников.

Крестьянин - единоличник забит и задавлен нуждой, испуган, он стоит на распутьи и не знает, что делать: итти ли в колхоз или оставаться на своей полосе.

Такая трактовка не агитирует за колхоз, а скорее вызывает у зрителей сочувствие к крестьянину-единоличнику, которого безжалостно «жмет» колхозное движение, который отброшен от широкой колхозной дороги, от колхозного строительства.

Художник взялся за серьезную социальную тему (и в этом его заслуга), но не сумел разрешить ее до конца.

В своей картине «На лесоразработках» худ. Н. Белянин показал, как спорится и кипит коллективная работа. Механизируется и улучшается труд лесоруба. Советское лесное хозяйство переводится на рельсы культурной эксплоатации с применением новейшей техники.

Художник довольно удачно увязал фигурную композицию с пейзажем и тем самым придал картине живость и показал труд интересным, здоровым и бодрым.

Ширь и раздолье природы, которую художник необычайно тонко почувствовал и сумел живо передать в картине, не мешает фигурной композиции, а, наоборот, дополняет ее, подчеркивает и выявляет, сообщает ей оживленный, бодрый ритм здорового трудового настроения.

Художник Белянин в своем творчестве в значительной степени идет от Шишкина, и в данной картине еще сильно чувствуются мотивы позднего передвижничества, оттенки натурализма, особенно в трактовке фигур. Но эти передвижнические тенденции в творчестве художника с каждой новой вещью идут на убыль.

Худ. Белянин ищет новых путей, перестраивается. Недавно он сделал хорошую фигурную композицию «На молотьбе». Эта работа свидетельствует о том, что художник не стоит на месте, а растет, продвигается вперед, преодолевает пассивный натурализм и становится на путь крепкого, здорового реализма. Ему нужна помощь, хорошая здоровая товарищеская критика, и художник сможет преодолеть свои недостатки и стать на правильный путь пролетарского искусства.

А. М.

С. Н. ДУРЫЛИН. СИБИРЬ В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. СУРИКОВА

Изд. АХРа, 1930 г., стр. 80, тир. 5000, цена 40 коп.

Книжка Дурылина интересна как законченное проявление искусствоведческого идеализма. Конечно, в ней мы не встретим тех «высоко»-теоретических рассуждений, которыми щеголяли гахновские идеалисты, но зато найдем применение этих рассуждений на практике. Этим Дурылин занимался еще в старом ГАХНе, под маркой которого он выпускал небольшие книжечки со скромными заглавиями, вроде: «Репин и Гаршин», не обращавшими на себя особого внимания. Тот же метод и в данном случае. Что может быть скромнее названия: «Сибирь в творчестве Сурикова»? Можно подумать, что перед нами скромное описание сибирских мотивов Сурикова, вышедшее из-под пера какого-нибудь любителя своего края и местной старины. Но задача Дурылина шире скромного заглавия его книги.

Уже с первых страниц этой книги мы узнаем, что Сибирь обусловила творчество Сурикова. Все дальнейшее изложение посвящено доказательству этой истины. Сначала Сибирь выступает как географическое понятие. Следовательно, в основе творчества Сурикова лежит «географический фактор».

Но этого, конечно, очень мало.

Поэтому за «географическим»—следует «биологический» фактор, в обосновании которого Дурылин явно опирается на Переверзева. В творчестве Сурикова, по словам Дурылина, говорит не только природа и «дух» Сибири, но и голос его «рода» (не класса и не социальной группы—а именно рода!). «Суриковская родословная—это демократическая родословная, мало того, это—вольнолюбивая демократическая родословная. Прямая связь этой родословной с сюжетами Сурикова бросается в глаза»... «В самой личности и творчестве Сурикова лежала верность не только преданию, но и крови своей родословной» (стр. 10).

Но если в Сурикове властвует голос рода, то это значит, что в своем творчестве он должен был итти за ним наперекор всевозможным социально-историческим условиям.

Вспомним переверзевский «заколдованный круг образов» и «властный голос рода».

Дурылин верен этой переверзевской мудрости.

В Сибири природа особенная и люди (не классовые люди, а вообще люди) там совсем иные: «вольные, смелые, сердцем яры». Вот первое положение Дурылина. Природа обусловливает характер людей (социально-историческое, классовое—выброшено).

Обусловила она через «среду» и характер предков Сурикова. Суриков в наследство получает эти черты: он тоже «сердцем яр».

Но «каков творец, таковы его образы» (или по Переверзеву: играть можно только тем, что сам пережил, писатель всегда несет с собой одни и те же образы и т. д.).

Поэтому он (Суриков. А. М.) «сердцем яр» и в своих картинах, всегда исполненных глубокого напряжения, кипучего драматизма, трагической страсти и воли». «Сердцем яры» и персонажи картины Сурикова.

С помощью своего «сердца ярого» Суриков перекликается в веках с Ермаком (стр. 36), стрельцами и т. д.

Как видим, для объяснения творчества Сурикова Дурылину понадобилось немногое: природа Сибири, голос рода и «ярое сердце». После этого можно уже не заботиться о социальном окружении: где бы ни был Суриков, куда бы он ни летел на крыльях своей фантазии, всюду будут с ним его заколдованные образы и они обязательно приведут его в Сибирь, где он найдет реальное воплощение своих образов и создаст произведение. Дурылин подробно описывает эти манипуляции с «заколдованными образами».

Не обходится тут, конечно, дело и без «непосредственных впечатлений», к которым влечется «голос рода». Но зато объявляется безусловный бойкот идеям и социальному окружению. Это вполне понятно, ибо они сразу разоблачили весь дурылинский маскарад. Поэтому он старательно отбирает только такие факты, которые льют воду на мельницу его теорий. Более всего он эксплоатирует в этом отношении М. Волошина и самого Сурикова, которые охотно дают ему цитаты в доказательство его положения.

Но достаточно поставить некоторые вопросы, чтобы разрушить все дурылинское построение. Чем объяснит Дурылин суриковский национализм, причем национализм особого рода, занятый поисками «души» народа? (Отсюда психологичность и особая «одухотворяющая» трагедийность суриковских вещей). Чем он объяснит тот факт, что эти моменты наиболее завершенно выражены в произведениях конца 70—80-х годов («Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Березове», «Боярыня Морозова»), в то время как в следующий период Суриков пишет историческо-национальные полотна уже с большим трудом и при явном снижении их идейной значительности (напр., «Разин», задуманный в 1887 г., окончен только в 1907 г., и, несмотря на огромную работу, Суриков оказался все же бессильным дойти в нем до уровня своих работ 70—80 г.). «Заколдованные образы» и Сибирь тут ничего не объяснят, тем более, что сам Суриков прибегал при неудаче с «Разиным» к помощи Сибири, но из этого ничего не вышло.

Значит, дело не в Сибири и не в «заколдованных образах». Вопрос о классовом субъекте творчества Сурикова 70—80 гг. еще не исследован, как следует. Одни считают, что здесь воплотился философско-теоретический национализм позднего народничества, другие усматривают в работах Сурикова выражение национализма «манчестерского» дворянства. Но как бы ни решать этот вопрос, и то и другое решение одинаково разрушают дурылинские построения.

Никакой ловкий монтаж фактов не прикроет их порочности.

Но важно подчеркнуть здесь другое обстоятельство. Для развертывания своих антимарксистских положений Дурылин очень умело использует тенденции так называемого «областничества», т. е. местного патриотизма, изображая Сурикова «вполне сибирским художником». Подыгрывание к «областничеству» нужно Дурылину лишь для развертывания антимарксистских положений и великорусского шовинизма. Наличие этого великорусского шовинизма сказывается, например, в стремлении объявить Сурикова художником «народной» борьбы, в характеристике суворовских походов и завоевания Сибири как «героического коллективного мужества» и т. д. По словам Дурылина, завоевание Сибири—«огромная трагедия, решительное столкновение двух рас, двух культур».

Это стремление обосновать колонизаторские акты русского царизма и торгового капитала как столкновение «наций», как «народные» подвиги, и т. п. явно выражает реакционно-националистическую трактовку русской истории.

Таким образом, «областничество» оказалось по существу выражением великорусского шовинизма, а этот последний соединяется с антимарксистской идеологической установкой в истолковании художественных фактов. Вот почему книга Дурылина, вопреки своему скромному заглавию, оказывается весьма вредной.

Ф. Решетников

Прозаседавшиеся художники



ПИСЬМА С МЕСТ

ИСКУССТВО В КОЛХОЗАХ

(Письмо из Кагарлыка).

Очень редко в селах при «домах колхозника» можно встретить организованные изокружки. Это объясняется недооценкой самодеятельного изофронта.

В Кагарлыкском районе сплошной коллективизации работает около 48 драматических кружков. Каждый драмкружок находит нужным приобрести декорации стандартного типа.

Что же это за стандарт? Это всегда лес и задник, на котором чаще всего изображено село с ветряными мельницами, с громадной церковью посредине. Художники влияют на драматические кружки, на агитпропбригады и заставляют играть пьесы с новым колхозно-пролетарским содержанием в мельнично-церковной обстановке.

На это дело тратятся сотни и тысячи рублей. В селах Украины появилось много «богомазов», которые, переходя из села в село, за хлеб «рисуют» никому негодные вредные декорации.

Самодеятельное искусство не в силах бороться против профессиональных «богомазов», а те, которые хотят рисовать, не организованы, не вооружены идеологическим и формальным оружием изокультуры. Надо поставить вопрос о том, чтобы каждый колхозный дом имел изокружок, чтобы для каждого изокружка выписывались руководящие материалы. Колхозным культработникам нужно вооружиться пролетарской изокультурой, чтобы они могли давать правильную оценку и отпор всем выброшенным из города «богомазам». Колхозы Украины имеют право не на плохие декорации, пропитанные чуждой идеологией, но на действительное развитие массового колхозного искусства.

Грабовский.

ВЫСТАВКА ТРЕХ

(Письмо из Саратова).

В Саратове закрылась выставка трех художников.

Художник Ф. Русецкий представил на выставку графический памфлет и плакат. Темы графического памфлета: фашизм и империалистическая война. Работа Русецкого—некритическое подражание Гроссу и Мазереелю. В этих работах много дешевых и «страшных» моментов: зверские позы палачей, руки по локоть в красной краске, виселицы, но нет и намека на героическую борьбу западного пролетариата, на кризис капитализма.

Художник П. Смирнов представил серию рисунков и живописи из жизни и быта Калмыкии. В его произведениях больше всего религиозных сюжетов. Смирнов с наслаждением окружает бронзовые тела всевозможных Будд сочной голубой краской, украшает их экзотическими цветами. Картины Смирнова—апелляция к зрителю разжалованных калмыцких богов. Смирнов совершенно не увидел классовой борьбы в Калмыкии, не показал новой, здоровой Калмыкии. Подражание художникам Кузнецову и Чурлянису привело Смирнова в болото созерцательности, бездейственного отношения к советской действительности.

Художник К. Егоров—единственный из трех, у кого было некоторое желание откликнуться на тему сегодняшнего дня. Егоров дает в портрете ударника толстого человека в белой фуражке на фоне бочек (с селедками?). У этого человека—борода лопатой, спокойствие позы, сознание собственного достоинства. Это не ударник, а кулак-лабазник (зрители так воспринимали). Егоров в одинокой фигуре лабазника хотел показать образ члена трудового коллектива—ударника. Это—покушение с негодными средствами, которое говорит не в пользу идеологической целеустремленности художника.

Овладеть пролетарской тематикой—основная задача художников Саратова. С этой задачей в прошедшей выставке они не справились. Местным художественным организациям необходимо внимательней вести работу с художниками для перевода последних на работу над языком новых, пролетарских тем.

Евдокимов

Отв редактор **Л. Четырмин.** Зам. отв. редакт. **И. Енчелин.** Зав. редакцией **Д. Ляховец.** Техред **И. Иванов.**
2 печатн. листа, плотность шрифта 146.160 зн. Статформат 62×88. Сдано в набор 11/II. Подписано к печати 5/III.
Уполномоченный Главлита Б—18347. Изогиз № 3-9. Заказ № 441 Тираж 15000 экз.
Типография газеты „Правда", Москва, Тверская, 48.



КУЛЬТСЕКТОРАМ ЦК СОЮЗОВ, СОВПРОФОВ, ФАБЗАВМЕСТКОМАМ, ОРГАНИЗАЦИЯМ КОМСОМОЛА И ОРГАНАМ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

письмо культсектора вцспс, нкпроса и цк влксм

Перестройка культурно-политической работы и ее поворот лицом к производству нашли яркое отражение и в художественно-самодеятельной работе профсоюзов. От аполитичных драматических, музыкальных, изо, фото и др. художественных кружков профорганизации к IX Съезду профсоюзов приходят широкой колонной перестраивающихся кружков, имея в авангарде трамы и агитпропбригады, у которых одна общая цель—борьба средствами искусств за социализм, за выполнение пятилетки в 4 года, за выполнение промфинплана заводами.

Однако наряду с достижениями в перестройке содержания работы самодеятельных коллективов наблюдается совершенно недостаточное внимание к художественному качеству их работы. Возросшие культурные запросы рабочих предъявляют к самодеятельному искусству требования более решительной перестройки в сторону повышения качества работы кружков.

Поддерживая инициативу ряда крупнейших профорганизаций, ВЦСПС, НКП и ЦК ВЛКСМ решили провести Всесоюзный смотр—соревнование самодеятельных кружков, трамов, деревенских и агитпропбригад под углом поворота массовой художественной самодеятельности лицом к производству, выявления творческих достижений широких рабочих масс в области искусства, борьбы за качество самодеятельного искусства, обмена опытом и мобилизации внимания пролетарской общественности к вопросам самодеятельного искусства.

Культсектор ВЦСПС, Наркомпрос и ЦК ВЛКСМ предлагают провести Всесоюзный смотр—соревнование самодеятельных коллективов по следующим основным показателям:

а) Разъяснение и пропаганда основных решений партии, советской власти и профсоюзов, решений XVI съезда партии, Октябрьского пленума ЦК ВКП(б), решений XVII партконференции, VI пленума ВЦСПС, сессии Профинтерна и т. д.

б) Мобилизация рабочих масс на выполнение контрольных цифр четвертого, завершающего года пятилетки на основе реализации шести условий т. Сталина, на борьбу за качество продукции, за овладение техникой.

в) Борьба за коллективизацию, за организационно-хозяйственное укрепление колхозов, выполнение плана весеннего сева, обслуживание рабочих, связанных с деревней.

г) Борьба за повышение художественного качества самодеятельного искусства и овладение марксистско-ленинским методом в искусстве.

д) Укрепление обороноспособности нашей страны, разъяснение роли Красной армии и пропаганда работы Осоавиахима.

К IX Съезду профсоюзов приурочить показ в Москве работ 12—15 лучших самодеятельных коллективов Москвы, Ленинграда, Урала, Украины, Азербайджана, Белоруссии и др., выделяемых в результате смотра самодеятельных коллективов на предприятиях, городах и районах, областях и республиках.

Смотр и выделение лучших коллективов должны быть приурочиваемы к моменту выборов делегатов на IX Съезд профсоюзов на предприятиях, а также на городских, районных, областных и республиканских съездах профсоюзов.

Смотр заключается Всесоюзной Олимпиадой самодеятельного искусства, которая начинается в Москве 5 июля с. г. в дни празднования 10-й годовщины Конституции СССР с вызовом в Москву 50 лучших кружков, выдвинутых областными и республиканскими смотрами.

Смотр соревнования и Олимпиада самодеятельного искусства должны явиться подготовительным этапом в подготовке к 15-й годовщине Октябрьской революции.

Для проведения смотра - соревнования и организации Олимпиады при Культсекторе ВЦСПС создается центральная комиссия в составе представителей следующих организаций: НКП, ЦК ВЛКСМ, МОСПС, ЦК Рабис и др. ЦК Союзов, Комакадемии, ЦС трамов, РАПП, РАПМ, РАПХ, МРТО, Клуба театработников, журналов: «Клубная сцена», «За пролетарское искусство», представителей газет «Комсомольская правда», «Труд» и «Советское искусство».

Аналогичные комиссии предлагается организовать в республиканских, областных, краевых и районных совпрофах. На предприятиях пленумы фабзавместкомов выделяют смотровые комиссии, которые при максимальном участии рабочих и работниц организуют смотр достижений художественных кружков в перестройке и повышении художественно-политического качества их работы.

Культсектор ВЦСПС, Наркомпрос и ЦК ВЛКСМ обращаются ко всем профорганизациям, комсомолу, местным органам народного образования и самодеятельным коллективам с призывом немедленного развертывания этой работы на основе социалистического соревнования.

К IX Съезду профсоюзов самодеятельное художественное движение рабочих масс, развиваясь под лозунгом создания большого искусства большевизма, должно дать высокое художественно-политическое качество и начало нового подъема его на высшую ступень.

Зав. Культсектором ВЦСПС
(ЧЕРНЫЙ)

Зам. Наркома по просвещению
(ЭПШТЕЙН)

Зав. Отд. образования и быта
ЦК ВЛКСМ (ЛЕЩИНЕР)